


Paul Brandt

SCHAFFENDE ARBEIT
UND
BILDENDE KUNST

**Norton
Museum of Art**

28287



Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

K

SCHAFFENDE ARBEIT
UND
BILDENDE KUNST

SCHAFFENDE ARBEIT
UND
BILDENDE KUNST

VOM MITTELALTER BIS ZUR GEGENWART

VON

PAUL BRANDT

MIT 442 ABBILDUNGEN
UND 8 FARBENTAFELN

1 9 2 8

ALFRED KRÖNER VERLAG IN LEIPZIG

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1928 by Alfred Kröner Verlag, Leipzig

ALLEN,
DIE MIT HAND, KOPF UND HERZEN
AM WIEDERAUFBAU DES VATERLANDES MITARBEITEN,
ZUGEEIGNET

L A B O R O M N I A V I N C I T

Virgil

Der denkende Geist,
die schaffende Hand und die sittliche Kraft
sind die drei Säulen, die Deutschlands
Zukunft tragen.

Sven Hedin

bei der Einweihung des Deutschen Museums in München

Mit dem vorliegenden zweiten Bande ist das Werk abgeschlossen, das, von vornherein als ein Ganzes gedacht, es zum erstenmal*) unternimmt, die Arbeit, die schaffende Arbeit der Hände, wie sie sich im Spiegel der bildenden Kunst darstellt, von dem alten Ägypten an durch das griechische und römische Altertum, durch Mittelalter und Neuzeit hindurch bis auf den heutigen Tag in Bild und Wort zu verfolgen. Die Fülle des in langen Jahren zum Teil aus entlegenen Quellen gesammelten Stoffes zwang jedoch zu einer Teilung, und der Schnitt mußte da gelegt werden, wo das Arbeitsbild, bisher von der mittelalterlichen Kirche in Obhut und Dienst genommen und ihrem universalen System eingegliedert, dem realistischen Zuge der Zeit folgend sich zuerst leise, dann immer entschiedener von dieser Vormundschaft frei zu machen beginnt, um sich schließlich auf eigene Füße zu stellen. Die günstige Aufnahme, welche der erste, Altertum und Mittelalter behandelnde Teil bei der Kritik und den Lesern gefunden hat, obwohl er an das Einfühlungsvermögen des modernen Menschen besondere Anforderungen stellt, ermöglichte es dem Verlag, den zweiten Teil, wie in Aussicht genommen, kaum nach Jahresfrist folgen zu lassen. Die vorausgeschickte Einleitung will den Leser, der Teil I nicht kennt, in großen Zügen mit der dort geschilderten Entwicklung bekanntmachen, außerdem sorgen häufige Rückverweisungen für die Verklammerung beider Teile. Daneben ist mit „S. & E.“ bisweilen auf des Verfassers 1925 im gleichen Verlage in 6. Auflage erschienenes Buch „Sehen und Erkennen“ verwiesen.

Freilich konnte der in dieser „Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung“ durchgeführte Grundsatz, kein Kunstwerk ohne gleichzeitige Veranschaulichung zu besprechen, in dem ganz andere Ziele verfolgenden neuen Werke nicht festgehalten werden, doch ist der Verlag auch diesmal wieder allen Wünschen des Verfassers zum Teil in mühevollster Arbeit entgegengekommen, so daß der Leser kaum ein im Text ausführlicher besprochenes Bildwerk vermissen wird; die beigegebenen acht Farbentafeln verdienen des Verfassers und des Lesers besondern Dank.

Eine so reiche Übersicht über das einschlägige Material zu geben war dem ersteren auch nur möglich durch die in liberalster Weise gestattete Benutzung der Bücherschätze des unter Leitung von Herrn Geheimrat Dr. Paul Clemen stehenden Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn; außerdem bin ich für mancherlei Auskunft und Förderung zu Dank verpflichtet dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen und der Staatlichen Kunstbibliothek in Berlin, dem historischen Museum in Dresden, dem Folkwang Kunstmuseum der Stadt Essen, dem Rheinischen Museum in Köln, dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, der Kupferstichsammlung der Württembergischen Landeskunstsammlungen in Stuttgart sowie dem Forschungsinstitut zur Geschichte der Technik und Industrie und seinem verdienten Gründer

*) August Springer, Arbeiter und Kunst, Stuttgart 1911, ist mehr allgemein pädagogischen Inhalts und umfaßt auch Dichtkunst und Tonkunst, das feine Büchlein von Margot Rieß, Der Arbeiter in der bildenden Kunst, Berlin-Hessenwinkel 1925, wendet sich an die Arbeiterjugend und beschränkt sich wie Springer auf das moderne Arbeitsbild seit Millet und Meunier.

und Leiter Dr. Ing. h. c. Feldhaus in Berlin-Tempelhof. Für die künstlerisch, kulturhistorisch wie philologisch gleich wertvolle Abb. 46 steuerte die Ambrosiana in Mailand in dankenswerter Weise die Vorlage bei.

Der vom Verlag zusammengestellte Nachweis der Bildquellen umfaßt auch den ersten Teil „Altertum und Mittelalter“; das Namen- und Sachverzeichnis erlaubt dem Leser, mit leichter Mühe jeder einzelnen Arbeitsverrichtung, soweit sie in Bild und Wort zur Sprache kommt, nachzugehen.

So entlasse ich denn diesen zweiten Band in die Öffentlichkeit mit dem gleichen Wunsch, den ich im vorigen Jahr seinem Vorgänger mit auf den Weg gegeben habe, daß er sein Scherflein dazu beitragen möge, das gegenseitige Verständnis zwischen Kopf- und Handarbeitern zu fördern und die vielfach gesunkene Arbeitsfreude wieder zu heben, ohne die unserm Volke der Wiederaufstieg nicht gelingen kann.

Bonn, im August 1927

Prof. Dr. Paul Brandt

INHALTSÜBERSICHT

	Seite
Einleitung	3 — 15
I. Vom Mittelalter zur neuen Zeit:	
1. Das Erwachen des Realismus innerhalb der kirchlichen Tradition ...	17 — 38
Die Monatsbilder der häuslichen Andachtsbücher	
Das Weiterleben der Kalenderbilder	
Bildwirkerei und Wandmalerei	
Eindringen des Realismus in die kirchliche Dekoration	
2. Das Arbeitsbild der mittelalterlichen literarischen Quellen	38 — 48
Der Sachsenspiegel	
II. Die italienische Renaissance:	
1. Das Erwachen der Antike	49 — 53
2. Das mythologische Arbeitsbild	53 — 67
3. Das allegorische Arbeitsbild	67 — 75
4. Das weltliche Arbeitsbild	75 — 81
III. Die deutsche Renaissance und Verwandtes:	
1. Vorstufen des mythologischen und allegorischen Arbeitsbildes	82 — 87
2. Die Höhe des allegorischen Arbeitsbildes	88 — 92
3. Die Planetenkinder	93 — 101
4. Handwerksfolgen	102—126
5. Zunftbücher	127—129
6. Bauern- und Wappenscheiben	130—136
7. Nürnberger Handwerkerepitaphien	137—142
8. Zunft- und Handwerkszeichen	143—145
9. Meisterbilder	146—157
10. Das literarische Arbeitsbild: Lehrhaftes, Humoristisches, Satirisches ..	158—171
IV. Die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts:	
1. Italien	172—177
2. Spanien	178—184
3. Die Niederlande	185—210

	Seite
V. Die Kunst des 19. Jahrhunderts:	
1. Deutschland. Klassizismus und Romantik	211—219
2. Frankreich. Millet. Pleinairismus, Realismus, Impressionismus, Idealismus	219—247
3. England	247—256
4. Belgien. Plastik: Constantin Meunier (und der Franzose Dalou)	256—274
5. Deutschland. Realismus und Impressionismus, verwandte und gegen- sätzliche Richtungen	275—306
6. Die Malerei der nordischen Länder: Dänemark, Schweden, Rußland	307—309
7. Die südlichen Nachbarländer. Segantini; Hodler und die Schweizer; Tirol	309—314
VI. Die Malerei des 20. Jahrhunderts:	
Der Expressionismus	315—324
VII. Die neuere Plastik	325—330
VIII. Das Industriebild:	
Malerei und Graphik	331—335
Schlußwort	335—336
Namen- und Sachregister	337—344
Nachweis der Bildquellen	345—348

VERZEICHNIS DER FARBENTAFELN

	zu Seite
I. Oktoberbild aus dem Breviarium Grimani	23
II. Sogen. Wildemännerteppich. Wandbehang (Rücklaken) mit wilden Leuten bei der Landarbeit. Wien, Oesterr. Museum für Kunst und Industrie	28
III. Diego Velasquez, Die Spinnerinnen. Madrid, Prado	180
IV. Jan Vermeer van Delft, Die Spitzenklöpplerin. Paris, Louvre	194
V. Jean François Millet, Die Ährenleserinnen. Paris, Louvre	224
VI. Honoré Daumier, Die Wäscherin. Paris, Privatbesitz	231
VII. Adolf von Menzel, Eisenwalzwerk. Berlin, Nationalgalerie	276
VIII. Max Liebermann, Flachsscheuer in Laaren. Berlin, Nationalgalerie	285

SCHAFFENDE ARBEIT
UND
BILDENDE KUNST
VOM MITTELALTER BIS ZUR GEGENWART

E I N L E I T U N G

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
Und haben sich, eh man es denkt, gefunden —

dies poetische Wortbild prägte Goethe für die dramatische Kunst der Bühne, ebensogut aber könnte es das ewige Wechselspiel kennzeichnen, wie Natur und bildende Kunst sich gegenseitig abstoßen und anziehen, wofür ja die letzten Phasen der europäischen Kunstentwicklung geradezu ein Musterbeispiel geliefert haben. Denn der Versuch, den wir, nachdem der Impressionismus das Äußerste an Naturanbetung geleistet hatte, im Expressionismus erlebt haben, sich vom Urgrund alles Lebens, von der Allmutter Natur loszureißen und die seelischen Spannungen und Erschütterungen einer großen Weltenwende nicht bloß in naturfeindlicher Verzerrung des optischen Erlebnisses, sondern darüber hinaus in formlosen Farbigkeiten zu entladen, er mußte, weil ohne Halt ins Wesenlose greifend, schließlich in sich zusammenbrechen, so daß sich die nach Aussprache ihrer selbst ringende Kunstseele mit doppelter Inbrunst auf die Gegenstände der Wirklichkeit zurückwarf und sie nun im sog. Verismus, erstaunt wie ein Kind, das ein im Bernstein eingeschlossenes Insekt erblickt, in einem durchsichtigen Medium in kristallinische Fesseln geschlagen erschaut und darstellt.

Anders steht es mit der Anziehung und Abstoßung zwischen den beiden Begriffsinhalten, denen dies Buch gewidmet ist, zwischen Arbeit und Kunst. Ist doch die Arbeit, die hier allein als Objekt der Kunst in Frage kommt, nicht ein von allem Anfang an Gegebenes, sie ist dem natürlichen Menschen von Blut und Herzen fremd und ihm nur durch unumgängliche Lebensnotwendigkeiten aufgezwungen — wie sollte die Kunst, die doch ein Exponent der Empfindungen und Sehnsüchte des Menschenherzens ist, danach Verlangen tragen, das Unerfreuliche, ja im Grunde Widerwärtige zum Gegenstand zu erwählen, das, was als ein Fluch erscheint, den mit diesem Fluch Belasteten sichtbar vor Augen zu stellen? Und doch baute sich auf diesem Unwillkommenen, auf der Arbeit, in allmählichem, wenn auch sicherlich durch manche Rückschläge gehemmtem Fortschritt ein Zweites, Großes, die Kultur, und mit und auf der Kultur die Kunst selber auf! Hatte sie, das Produkt, ja die höchste Blüte der Kultur, keinen Sinn, kein Gefühl, keine Dankbarkeit für die Arbeit, aus deren Mutterschoß sie selbst hervorgegangen war?

Auf diese Frage ist zunächst mit einem kalten Nein zu antworten. Es gibt, auch in primitiven Kulturen, keinerlei Anzeichen dafür, daß die Arbeit um ihrer selbst willen eine Darstellung gefunden hätte. Aber wenn von der Kunst, diesem letzten und höchsten Produkt der Kultur, kein Weg zu ihrem Ursprung, der Arbeit, zurückführt, so müssen eben in diesem Mittelbegriff, der Kultur, Elemente enthalten sein, die dem Widerstreben des natürlichen Menschen zum Trotz die Arbeit der Kunst näherbringen, sie ihr als darstellungswert, ja als darstellungsnotwendig erscheinen lassen.

Hier greift nun zunächst diejenige Kulturmacht hilfreich ein, die für die Kunst selbst von allerhöchster, umfassendster Bedeutung, ja geradezu ihre Nährmutter gewesen ist, die Religion. Indem die Religion im Herzen der Menschen den Glauben an ein über das eigne Dasein hinausdeutendes Jenseitiges, Überweltliches, Ewiges einpflanzt, aus dem sie selbst entsproß und ihre besten Kräfte zieht, nimmt sie auch die Kunst in ihren Dienst und stellt sie vor die Aufgabe, das innerlich Erschaute, Ersehnte, Erhoffte auch für die äußeren Sinne faßbar zu gestalten.

Kein Ereignis gräbt sich, obwohl das gewöhnlichste und für uns alle, die wir das Licht der Sonne schauen, unabwendbarste, so tief im Menschenherzen ein, keines ist ein so mächtiger Hebel für die religiöse Vorstellungswelt aller Zeiten und Völker gewesen, wie das Aufhören aller Lebensfunktionen, der Tod. Noch heute den Naturvölkern unfafßbar, selbst von der modernen Wissenschaft noch nicht genügend aufgeklärt, weckte er den Glauben an ein Fortleben im Jenseits, nirgends mit größerer Wucht — die Pyramiden bezeugen es — als im alten Ägypten. Wohl werden auch dort poetische Stimmen laut, die ganz im Sinn unseres Gaudeamus fragen: „Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?“, die zum Lebensgenuß auffordern, „ehe die Totenklage um uns ertönt, die doch niemand aus der Unterwelt errettet“; die Tatsache selbst aber dieser jenseitigen Welt wird nicht angezweifelt, nur beklagt, daß keiner von dort kommt, der uns sage, wie es um die Toten steht, der uns sage, wessen sie bedürfen, daß er unser Herz beruhige — „bis ihr selbst dem Orte naht, wohin sie gegangen sind“. Aber trotz dieser Zweifel kann das Jenseits wie in allen primitiven Religionen nicht anders gedacht werden als im Spiegel des Diesseits, mit den gleichen Freuden, den gleichen Bedürfnissen, für deren Befriedigung die Überlebenden zu sorgen haben, wenn sie nicht den Zorn der noch im Tode, ja alsdann erst recht, Mächtigen auf sich ziehen wollen. Zweifellos wurde in uralter Zeit — grausige Funde in Nubien beweisen es — den Großen der Erde, wie in Homers Ilias dem toten Patroklos, wie in der nordischen Edda dem toten Sigurd, nur massenhafter die erforderliche Dienerschaft mit ins Grab gegeben, bis ihnen — und dies ist einer der größten Dienste, welche die Religion der Kunst je geleistet hat — an Stelle der hingemordeten Totenopfer ein Ersatz in Gestalt plastischer Figuren, sog. Uschebti, geleistet wurde, die nun dem Toten, wenn er durch die Zeremonie der Mundöffnung dazu befähigt worden war, jederzeit auf sein magisches Geheiß zu Diensten standen. So erklären sich auch die plastischen Figuren aus Holz und Stein all der in ihrer Arbeit dargestellten Kornreiberinnen, Bäckerinnen, Bierbrauer, Schlächter, kurz der sämtlichen zu einem fürstlichen Hofhalt oder zu einem reichen Haushalt gehörigen Dienstleistungen, deren Gestaltung den gleichen strengen Gesetzen unterliegt wie die große ägyptische Plastik. Ebenso dringlich war der Ersatz der leicht dem Verderb ausgesetzten Opfergaben durch unverwüstliche. Auch hier sprang die Kunst ein, und zwar ganz gleichwertig Malerei und bemaltes Relief und mit dem gleichen magischen Recht: unendlich lange Reihen von Trägern und Trägerinnen bringen an den Wänden der unterirdischen Grabkapellen alle erdenklichen Opfer herbei, und der Gedanke, was alles dazu gehört, um sie so „gut und rein“ herzustellen, wie es dem Grabherrn zukommt, führt die ägyptische Kunst dazu, nun auch in Malerei und Relief das ganze diesseitige Arbeitsleben, sei es Ackerbau oder Handwerk, Vieh- oder Geflügelzucht, Fischfang oder Schiffsbau gewissermaßen ins Jenseits zu projizieren. Auch diese Darstellungen sind dem mehrere Jahrtausende fast unveränderlichen ägyptischen Projektionsstil unterworfen und enthalten eine Fülle der interessantesten künstlerischen Probleme. So wird die ägyptische Grabkunst zum ersten großen, auf dem Umwege über das Jenseits das ganze irdische Leben umfassenden Bilderbuch der menschlichen Kultur. Daß daneben auch eine rein profane Malerei vorhanden war, kann nach den vom Palast des Ketzerkönigs Amenophis IV. in El-Amarna übriggebliebenen Resten kaum mehr bezweifelt werden; Sind doch die Trümmer seiner Residenz sozusagen das einzige, was uns der ägyptische Boden an Profanbauten erhalten hat.

In Griechenland, wenn wir die für unser Thema weniger wichtigen älteren Kulturen, welche die Brücke zwischen Ägypten und Europa bilden, hier übergehen dürfen, finden wir die ältesten Arbeitsdarstellungen auf korinthischen Tontäfelchen, im 7. Jahr-

hundert von Angehörigen der dort blühenden Erz- und Tonindustrien dem Landesgott Poseidon als Bitte oder Dank geweiht, darunter, durch eine vergrößerte Wiedergabe nun auch vom Deutschen Museum in München als solches anerkannt, das erste Bergwerksbild der Welt. Des weiteren liefert uns das attische Tongeschirr in seiner ersten Periode, wo die Figuren schwarz auf den roten Tongrund gesetzt wurden, gern anziehende Bilder der Landarbeit draußen auf dem Felde und der Werkarbeit in den Töpfereien, Schuster- und Schmiedewerkstätten drinnen in der Stadt, bis etwa zu Ende der Pisistratidenherrschaft die schwarzfigurige Technik durch die rotfigurige abgelöst ward und all dies fast völlig aus dem Vasendekor verschwand, mit Ausnahme etwa nur der neue malerische Reize enthüllenden weiblichen Handarbeit und der Selbstdarstellung dieser auf ihre Kunst immerhin stolzen Kleinmaler in ihrem Atelier. Diese Verdrängung des Arbeitsbildes bei gleichzeitigem Aufschwung des attischen Handwerks zu förmlichen Industrien, denen das Erstarken der politischen Macht Athens die Handelswege ebnete, mußte wundernehmen, wenn die soziale Wertung der Handarbeit nicht eben dadurch herabgesetzt worden wäre, daß sie durch Sklavenhände betrieben wurde und daher mehr und mehr als des freien Mannes unwürdig, als „banausisch“ galt. Nur auf Grabmälern erscheint zuweilen die würdig thronende Relieffigur eines solchen zum Fabrikanten aufgerückten Handwerkers repräsentativ mit einem Erzeugnis seines Betriebes in der Hand.

Dennoch ging in der griechischen Vasenmalerei die religiöse Seite keineswegs leer aus. Enthielt doch das höchste und schönste Betätigungsfeld der griechischen Kunst, die wundervolle Götter- und Heldensage, nicht bloß zahlreiche Arbeitsmotive, sondern auch einen Schmiedegott wie den kunstreichen Hephästus, eine Lehrmeisterin männlicher Handwerke und weiblicher Handarbeit wie Athena. Der Zeussohn Herakles bändigt, anders als die ägyptischen Opferschlächter zu dreien oder zu sechsen, ganz allein den kretischen Stier, er hackt die Weinstöcke des tückischen Königs Syleus um und mistet am Tempel seines Vaters Zeus in Olympia eigenhändig den Stall des Epeerfürsten Augias mit der Forke aus. Und gar die muntere Schar aus dem Gefolge des Dionysos, die Satyrn und Silene bei Traubenlese und Keltern! Der alexandrinische Hellenismus als das antike Zeitalter des Kindes hat dann im kleinen eine künstlerische Großtat vollbracht, die Versöhnung des Göttlichen mit dem profanen Arbeitsbild, indem er, wie auf den weltberühmten Friesen des Vettierhauses in Pompeji, geflügelte Eroten und Psychen in ernsthaftem Spiel alles das bereiten ließ, was dem Zweck heiteren Lebensgenusses diente, ein ebenso kulturhistorisch wie bildkünstlerisch hochinteressanter Prozeß, um dessen Aufhellung sich ein Veteran der klassischen Philologie, der jugendfrische Marburger Gelehrte Theodor Birt, hochverdient gemacht hat. Und diese Lieblingsschöpfung des Hellenismus, sie ist fortan ebenso unsterblich wie die alte Götterwelt des Homer und Hesiod, ja, wenn die Steigerung erlaubt ist, noch unsterblicher: in der christlichen Spätantike noch geduldet, im Mittelalter zurückgedrängt, feiern die Eroten schon in der italienischen Vorrenaissance eine fröhliche Auferstehung und werden schließlich sogar in den christlichen Himmel aufgenommen.

Der Poesie des Griechentums und des Hellenismus tritt die Prosa des praktischen Römertums gegenüber, das sich, den Feldzeichen der Legionen folgend, auch in die Provinzen verbreitete. Bei der eigentümlichen Durchdringung des gesamten bürgerlichen und staatlichen Lebens mit einer offiziellen Staatsreligion, neben der aber auch ein religiöser Synkretismus die wunderlichsten Blüten trieb, begibt sich das Arbeitsbild wieder fast ganz in den Dienst religiöser Vorstellungen und Zwecke. Soweit nicht Götterbilder in Betracht kommen, wie etwa in verschiedenen aktiven und re-

präsentativen Formen der Schmiedegott Vulkan, wird das Grabmal sein Träger, zunächst wohl nur in einfachen Handwerkseemblemen, dann gleichfalls in der repräsentativen oder in seinem Betrieb tätigen Figur des Grabinhabers, und beide Male mag das den Betrieb kennzeichnende Handwerksschild als Vorbild gedient haben. Förmlich grotesk lebt sich der Berufstolz eines Emporkömmlings im Grabmal des aus dem Sklavenstande hervorgegangenen Bäckers Eurysaces vor der Porta Praenestina in Rom aus, höheren Schwung nehmen die Pfeilergrabmäler reicher Großgrundbesitzer, Fabrikanten und Kaufleute in den auf keltischer Grundlage romanisierten Provinzen, in Gallien und in der Belgica, von denen als einziges nur die berühmte Igeler Säule bei Trier heute noch aufrecht steht; andere wurden, als nach der Mitte des dritten Jahrhunderts die Alemannenstürme über diesen Grenzrain des römischen Imperiums zerstörend einherbrausten, als sofort greifbares Material abgebrochen und zur Sicherung wichtiger Straßen in Befestigungswerke vermauert.

Während der ungeheuren nationalen, politischen, sozialen und wirtschaftlichen Verschiebungen und Umschichtungen, welche die sich in diesen Einfällen ankündigende Völkerwanderungszeit im Gefolge hatte, fand in der nicht davon betroffenen Kulturwelt das Arbeitsbild, sofern nicht spätantiker Brauch fortwirkte, ein neues Feld in den mehr und mehr erstarkenden Kultformen des christlichen Glaubens, soweit dabei die Hilfe der Kunst herangezogen wurde. Es galt, den der Schrift unkundigen Laien die Heilstatsachen durch Bilder des Alten und Neuen Testaments zugänglich zu machen, ja die Kirche nahm auf dem siebenten allgemeinen Konzil zu Nicäa vom Jahre 787 ausdrücklich das Recht für sich in Anspruch, Inhalt und Form der Darstellung zu bestimmen, nur die Ausführung überließ sie den Künstlern. So trat die Kunst in den kirchlichen Dienst zur Erziehung zum Glauben, die Wirklichkeit ward zum Symbol des Überweltlichen, Ewigen, und die von den Evangelien selbst angebahnte, durch die scholastische Theologie immer weiter ausgebaute Parallelisierung des Alten und Neuen Testaments, wobei jenem die Vordeutung, diesem die Erfüllung der Heilsgeschichte zufiel, die sog. Typologie, schuf einen feststehenden Bildkanon, der selbst Arbeitsleistungen wie denen des ersten Schmiedes Tubalkain oder des starken Simson, der den Philistern zum Torte die Tore von Gaza aushob und davontrug, Ewigkeitswert zusprach. Daneben trat die erste menschliche Arbeitsgemeinschaft, Adam und Eva, traten die großen Arbeitsprogramme der Genesis, der Bau der Arche Noä und des babylonischen Turms, die bis zur Neuzeit immer aufs neue abgewandelt werden, und auch sonst enthält das erste Buch Mosis manche Arbeitsmotive, die Weinlese Noas, die Füllung der ägyptischen Kornspeicher durch Joseph, und nach seinem Tode die Bedrückung der Juden durch den Pharao und seine Fronvögte. Weiterhin reiht sich an das schöne Idyll von der Ährenleserin Ruth und manche andre Arbeitsszene aus den historischen und den mit scholastischem Raffinement ausgedeuteten prophetischen und poetischen Büchern des Alten Bundes, wogegen das Neue Testament im ganzen sehr zurücktritt, wenn auch Arbeitsszenen wie der wunderbare Fischzug und die Arbeitsgleichnisse Jesu gern dargestellt werden. Auch das Leben der heiligen Familie und die Legenden der Heiligen enthalten beliebte Arbeitsmotive, vor allem solcher, die aus dem Handwerk selbst hervorgegangen und so zu dessen Schutzpatronen geworden sind; da treten auf der hl. Severus als Weber, der hl. Eligius mit seinem Hufwunder, die Schusterheiligen Crispin und Crispinian, die vier gekrönten Heiligen als Patrone der Bauarbeiter, der hl. Wenzel als werktätiger Schutzpatron Böhmens, die Beschützerinnen der weiblichen Handarbeit wie die hl. Genoveva und die deutsche hl. Elisabeth; selbst der Teufel muß, überlistet und gefoppt, gegen seinen Willen zum Handwerksbild beitragen. So bietet das Arbeitsbild in der Bibel- und

Legendenillustration ein sehr lehrreiches Kapitel, nicht bloß nach den weit auseinanderliegenden Seiten des Technischen und des Religiösen, zwischen denen das eigentlich Künstlerische und Ästhetische die Brücke bildet, auch kulturhistorisch ist es von höchstem Wert, den Auswirkungen der gleichen Tradition unter den verschiedensten Verhältnissen nachzugehen, wie sie Klima, Volkstum und die Fortschritte der Arbeitstechnik mit sich bringen.

Neben dieser reichlich sprudelnden, aber auch in vielerlei Bäche und Rinnsale sich zerteilenden Quelle des Arbeitsbildes fließt eine zweite von so geschlossener Einheit, daß sich darin nicht nur die Einheit der mittelalterlichen Weltanschauung, sondern auch der auf dem Ackerbau beruhenden Wirtschaftsform spiegelt, der Zyklus der Monatsbilder, die Darstellung der im Kreislauf des Jahres durch den Stand der Sonne geregelten ländlichen Arbeiten. Aber auch hier ist es die universale Kirche, welche die harte Mühsal des Landmanns und die ihm kärglich zugemessenen Freuden in ihren Schutz nimmt, und dies ist auf den ersten Blick um so überraschender, weil dieser Zyklus ursprünglich die zwölf Monatsgötter aufwies und samt den mit ihm eng verbundenen zwölf Zeichen des babylonischen Tierkreises aus dem heidnischen Altertum stammte, wobei sich vielleicht zwei Ströme der Überlieferung unterscheiden lassen, eine mehr freie, poetische, die von Attika ihren Ausgang nahm, und eine streng wissenschaftliche, der Niederschlag der s.Z. in Alexandria blühenden astronomischen Gelehrsamkeit. Aufgenommen und fortgeleitet wurde dies antike Bildungsgut durch den Kalender, der ja für den Landbau und die von ihm vorzunehmenden Arbeiten ein unumgängliches Erfordernis war, und nächst dem römischen Bauernkalender, der nur die Zeichen des Zodiakus aufwies, war es besonders der stadtrömische Festkalender, wie er uns aus dem sog. Chronographen vom Jahre 354 n. Chr. bekannt ist, der trotz seiner ganz heidnischen Auffassung noch bis in die karolingische Zeit sich fortpflanzte und auch für den byzantinischen Osten, wenn auch im einzelnen verändert, die Grundlage abgab.

Aber gerade in dieser Zeit, wo nach den Stürmen der Völkerwanderung eine gewisse Beruhigung eintrat, scheint sich zum erstenmal das christliche Gewissen gegen den heidnischen Charakter dieses Bildkalenders aufgelehnt zu haben, wo im Januar der römische Konsul den Göttern opferte und auch sonst heidnische Götterfeste das jeweilige Monatsbild bestimmten, und es vollzog sich, vielleicht in Bild und Vers zugleich, die Umwandlung in das christliche Monatsbild. Nicht mehr sieht man, wie im Junibild des römischen Stadtkalenders, einen nackten Mann, der, eine Sichel im Bildfelde neben sich, zur Andeutung der in diesen Monat fallenden Tag- und Nachtgleiche auf eine Sonnenuhr zeigt, sondern der Bauer nimmt in eigner Person die Sichel zur Hand und schneidet, wie schon auf den Wänden ägyptischer Grabkammern, die mit der Linken erfaßten Halme zu Zweidrittel ab, indem er den Rest behufs späterer Düngung als Stoppeln stehen läßt. So stellt sich allmählich ein westlicher und ein in gewissen Monaten grundsätzlich abweichender östlicher Bilderzyklus fest, aber auch innerhalb des ersteren treten je nach dem Klima oder lokaler Gepflogenheit Unterschiede auf, und es breitet sich ein reicher, buntgestickter Teppich ländlicher Arbeit vor uns aus, wenn wir diesem Doppel-Zwölferverein der Monate und des Tierkreises in den Miniaturen der kalendarischen Buchüberlieferung, in Mosaiken, im Reliefschmuck romanischer und gotischer, italienischer und französischer Dome, ja in strahlenden Fensterrosen nachgehen; steigern sich diese Monatsrepräsentanten an einem Portal der Kathedrale zu Chartres doch sogar zur höchsten gotischen Kunstform, der statuarischen. Die Berechtigung aber, an heiliger Stätte zu erscheinen, erhielt das ländliche Arbeitsbild durch die Kirche, die in ihrem Anspruch, alles geist-

liche und weltliche Wissen in ihrem weltumspannenden theologischen System zusammenzufassen, diesen Jahresring mitsamt dem Zodiakus als einen wesentlichen Bestandteil des Gottesreiches auf Erden auch im Bilde in ihr System eingliederte und damit dem Bauernstand statt des längst verblaßten Nimbus der heidnischen Monatsgötter selbst eine höhere Weihe verlieh.

Inzwischen hatte sich in den Städten das Handwerk aus der ursprünglichen Hörigkeit zu großer Blüte emporgearbeitet und sich zu mächtigen Korporationen zusammengeschlossen — wie sollte die Arbeitsfreude und Schaffenslust, die in den Zünften lebte, mit der Auffassung versöhnt werden, daß die Arbeit ein Fluch und die Folge der Erbsünde sei, wie sollte nach dem Bauernstand nun auch das Handwerk in dem geweihten Bezirk des Gotteshauses im Bilde eine Stätte finden? Da war es das System des großen Dominikaners Vincenz von Beauvais, das jenen Zwiespalt löste, indem es die *Artes*, d. h. die Künste, wozu nach lateinischem Sprachgebrauch auch das Handwerk gehörte, als das gottgewollte Mittel erklärte, um das Leben erträglicher zu gestalten und so den durch den Sündenfall über die Menschheit gekommenen Fluch zu mildern und teilweise aufzuheben. Einen Platz im Gotteshause aber eroberten sich die bürgerlichen Berufe, die unter ihren Schutzpatronen schon längst kirchlich gegliedert waren, durch fromme Stiftungen, sei es von Säulen oder ganzen Gewölben, oder, wie in der gotischen Epoche in Frankreich, von bunten Glasfenstern, wobei dann an den Kapitellen oder Kämpfern, auf den Schlußsteinen, in den Maßwerkpässen Bilder aus dem Zunftbetrieb von den Stiftern Zeugnis ablegten, zum Ruhme Gottes und zur Vergebung der eignen Sünden. Am großartigsten tritt dies wiederum an der Kathedrale von Chartres auf, wo die 18 Zünfte zusammen nicht weniger als 47 Fenster mit kostbaren Glasgemälden stifteten. Im Relief erscheinen in Venedig die für die Lagunenstadt wichtigsten Berufe, den älteren ländlichen Bilderkreis am Hauptportal von S. Marco hoch überragend, im Rahmen der großen Nische darüber, ein Beweis, wie großen Wert die Republik darauf legte, sie der Gnade ihres Schutzpatrons an hervorragender Stelle zu empfehlen. —

Soweit hatten wir in dem ersten Bande unser Thema geführt, als die Fülle des zuströmenden Stoffes uns zwang, innezuhalten und die Fortsetzung diesem zweiten Bande vorzubehalten. Denn wenn nun einmal in der vom Mittelalter zur Neuzeit führenden Entwicklung ein Einschnitt erforderlich war, so mußte er schon im Mittelalter selbst, und zwar auf seiner Höhe gemacht werden. Bis hierher hatte das Arbeitsbild so gut wie alle andere Bildkunst fast ausnahmslos unter dem Einfluß der universalen Kirche gestanden, ja förmlich von ihrer Gnade gelebt, es hatte nur symbolischen, nicht Wirklichkeitswert besessen, ein profanes Arbeitsbild war im Mittelalter so wenig vorhanden wie überhaupt eine profane Kunst. Aber nun regt sich allmählich der Sinn für die Wirklichkeit, das Auge entdeckt die als gegenstandslos und nichtig verfehlmte Schönheit der irdischen Welt, und dieser Realismus nistet sich zunächst heimlich, ja fast unbewußt, im religiösen Bild ein, höhlt von innen seinen symbolischen Kern nach und nach aus, bis das Religiöse schließlich nur noch ein Vorwand ist, um die Fülle des Lebens vor dem überraschten Auge des Beschauers auszubreiten. Das ist ein langwieriger geistiger und künstlerischer Prozeß, den wir auf den verschiedensten unser Thema berührenden Gebieten weithin verfolgen müssen, denn auch die neue Zeit bricht, vom niederländischen Genrebild abgesehen, dessen künstlerisches Thema nicht eigentlich die Arbeit ist, noch keineswegs ganz mit der alten Auffassung, ja es bedarf im Grunde erst der völligen Umschichtung der gesellschaftlichen Zustände durch die französische Revolution samt ihren Nachwirkungen, ehe Jean François Millet das Arbeitsbild ganz auf eigne Füße stellen kann.

Um den mannigfaltigen Verzweigungen dieses Prozesses, der zugleich die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse und Umwälzungen beleuchtet, nachzugehen, knüpfen wir zunächst an das Kapitel von den Monatsbildern an und zeigen, wie sich in der französisch-burgundischen Kalendermalerei der Livres d'heures, die mit der sog. nordischen Renaissance, der Kunst der Gebrüder Hubert und Jan van Eyck, in engster Beziehung steht, wie auch auf Wandteppichen und Wandgemälden der Wirklichkeitssinn auch im Arbeitsbilde kräftig regt, wie er sich in Ernst und Scherz sogar in das Innere des Gotteshauses einzuschleichen weiß. Ehe wir jedoch weitergehen, bedarf es noch eines Rückblicks auf das Arbeitsbild aus der illustrierten weltlichen und geistlichen Literatur der romanischen und gotischen Periode, das von der symbolischen allmählich zur Wirklichkeitsdarstellung fortschreitet und bisher noch nicht zu Worte gekommen war, ebenso wie auf die Illustration des berühmtesten mittelalterlichen deutschen Rechtsbuches, des Sachsenspiegels, die ihrer Aufgabe neben der Wirklichkeit auch nur durch das Symbol gerecht werden konnte.

Fassen wir bei der großen Kulturbewegung der italienischen Renaissance, die nun über die europäische Kulturwelt hereinbricht, zunächst deren greifbarstes Kennzeichen, die „Wiedergeburt“ der Antike, ins Auge, so kann es nicht wundernehmen, daß sie ebenso wie die Antike selbst für das Arbeitsbild nur im Rahmen des Mythologischen Sinn hat. So stehen die alten Arbeitsmotive, wie die Schmiede des Vulkan, in neuer Form wieder auf und pflanzen sich, vom Renaissancegeist beseelt, bis in das französische Barock fort, auch die Erosen des alexandrinischen Hellenismus leben als „Putten“ wieder auf. Das allegorische Arbeitsbild, das auch der Scholastik nicht fremd war, erschafft schon in der Vorrenaissance, vom Geist Dantes beschwingt, im Camposanto von Pisa ein Motiv von so unerhörter Bildkraft wie den „Triumph des Todes“, befreit sich in der Frührenaissance von geistlicher Bevormundung und schmückt den Florentiner Domturm mit Bildern aus Kunst und Handwerk von klassischer Schönheit. In Siena wird die Allegorie in den Dienst republikanischer, in Ferrara in den dynastischer Interessen gestellt, kräftig tritt sie in der Francesco Cossa zugeschriebenen „Weinlese“ auf, und noch Veronese weiß im Dogenpalast zu Venedig den „Fleiß“ höchst geistvoll zu allegorisieren.

Das profane Arbeitsbild wagt sich, wenn auch noch religiös verbrämt, in dem Tagebuch eines florentinischen Getreidehändlers hervor, ein oberitalienisches Hausbuch gibt nach arabischem Vorbild nicht bloß Pflanzen und Tiere, die zur menschlichen Nahrung und Kleidung dienen, sondern auch deren Herrichtung und Verarbeitung und erlaubt so einen umfassenden Einblick in das ganze werktätige Leben der Zeit; auch die Wandmalerei greift ins volle Menschenleben hinein, und ein Apothekerschild von der Hand Melozzos da Forlì wirkt mit der ganzen Eindringlichkeit moderner Reklame.

Auch über Deutschland kommt der antikische Rausch, und namentlich war es auch hier die Allegorie, die wie eine Offenbarung wirkte. Hatte schon die mittelalterliche Scholastik mit großem pädagogischen Geschick dem ungelenken Deutschen das lateinische Trivium und Quadrivium durch allegorische Arbeitsbilder schmackhaft zu machen gewußt, so zieht jetzt im Gefolge der Humanisten erst recht ein ganzes Heer alter und neugebackener Allegorien in die deutsche Bildungswelt ein und treibt auf papiernen Monumentalwerken wie Kaiser Maxens Ehrenpforte und Triumphwagen sein frostiges, alles Begriffliche ins Bildhafte übersetzendes Wesen, wobei auch für das Arbeitsbild das eine oder andere abfällt. Sogar Handel und Wandel werden wie in Jost Ammans großem Kaufmannspanorama in einen allegorischen Rahmen gespannt, und wenn selbst Albrecht Dürer seinem Freunde Pirkheimer zulieb eine

allegorische Arbeitsskizze liefert, so hält er sich dafür seinem Freunde Lazarus Spengler gegenüber durch drei echte und rechte Werkbilder schadlos. Eine Brücke zwischen Antike und Neuzeit, zugleich zwischen Italien und Deutschland, bilden ferner die sog. Planetenkinder, eine auf dem Glauben an die Macht der Planeten über das menschliche Schicksal beruhende Ausgeburt astrologischer Scheinwissenschaft; hier sind die Kinder des Saturn und des Merkur Wasser auf unsre Mühle. Sodann aber erwächst auf deutschem Boden, wenn auch ursprünglich aus der leichten Hülle allegorischer Schutzgottheiten sich losschälend, das eigentliche profane Arbeitsbild mit lehrhafter Tendenz, das in der umfassenden Arbeitsschau Jost Ammans, von löblichen Reimen des trefflichen Hans Sachs, selbst eines Handwerksmeisters, begleitet, einen Höhepunkt erreicht, dann sowohl in Deutschland wie in den Niederlanden Nachfolge findet und dabei nicht bloß alle Stilphasen bis zum Zopfstil Chodowieckis, sondern auch alle Wandlungen der Weltanschauung bis ins Zeitalter der Aufklärung durchläuft. Andre Quellen des Werkbildes sind die Zunftbücher, von denen die Zunft- und Verkehrsordnung der Stadt Krakau, wo deutsches und slawisches Volkstum sich begegnen, besonderes Interesse verdient, ferner die oberdeutschen und schweizerischen Bauern- und Wappenscheiben, die Bronze-Epitaphien der Nürnberger Friedhöfe, endlich die Prozessionsleuchter und Zunftschilder, worin die Niederlande sich auszeichnen.

Die geistige Elite der Werkarbeit bildeten in einem Zeitalter, das die verhängnisvolle Scheidung von Kunst und Handwerk noch nicht kannte, selbstverständlich die Meister, unter denen die Architekten und Bildhauer die angesehensten waren; gerade sie hatten es leicht, sich an ihren Werken durch Selbstbildnisse ein Nachleben zu sichern, wozu die kirchlichen Bauten und Utensilien, die Chorstühle, Kanzeln und Lettner Raum und Gelegenheit boten. Seinen Gipfel erreicht das Meisterselbstbildnis der deutschen Renaissance in den schlichten und doch so kernigen Porträtfiguren von Peter Vischer in St. Sebald und Adam Krafft in St. Lorenz zu Nürnberg.

Zeigte sich in den Begleitprüchen der Handwerksfolgen das ernsthafte, auf Lehre und Beispiel bedachte Wesen des Deutschen, so hatte diese Neigung durch die Erfindung der Buchdruckerkunst auch sonst die Möglichkeit weitestgehender Befriedigung gewonnen. Der Holzschnitt trat an Stelle der Handzeichnung, und die Buchillustration wurde allgemeines Bildungsbedürfnis. Die mit dem Lehrhaften verwandte Schwankliteratur feierte Triumphe und namentlich die durch die religiösen Kämpfe der Reformationszeit entfesselte Satire hüben wie drüben, förderte manches ergötzliche bissige Arbeitsbild zutage.

Aus dem Menschenverlust, aus der Not und Verwüstung des Dreißigjährigen Krieges, der mit der wirtschaftlichen Blüte Deutschlands auch seine künstlerische und handwerkliche vernichtete, konnte sich das Herzland Europas nur ganz langsam wieder erheben. Nachdem die deutsche Kunst schon vor dem Kriege immer mehr dem Romanismus verfallen war, triumphierte nach dem Kriege der Stil der Gegenreformation, das Barock, und erfüllte das mythologische wie das Altarbild mit einer bis dahin nicht erlebten sinnlichen Glut. Der letzte große Venezianer, Tintoretto, weiß einen vom Mittelalter nicht behandelten alttestamentlichen Stoff durch reizvolle Arbeitsmotive zu beleben; in Spanien wußte Velasquez, der große Realist, dem mythologischen Arbeitsbild einen neuen Reiz abzugewinnen, hatte aber auch für die Werkarbeit seines eigenen Volkes ein offenes Auge und ein warmes Herz und fand darin an der Schwelle der modernen Zeit in Francesco Goya eine nicht unrühmliche Nachfolge. Der Abfall der Niederlande von Spanien und vom katholischen Glauben setzte in dem befreiten Lande an Stelle des italienisierenden Heiligenbildes das seine Gestalten aus der unmittelbaren Gegenwart und Umgebung herausgreifende biblische

Bild, so daß es fast zum Genrebild wird, und im eigentlichen, von einer Fülle von malerischen Talenten mit größter Vorliebe gepflegten Genre findet insbesondere das weibliche Arbeitsbild eine Heimstätte, während das Bauernbild noch immer der Rüpelhaftigkeit huldigt, die uns in den flandrischen Bildteppichen der Zeit Philipps des Guten entgegentrat. Im französischen Rokoko dagegen wurde unter dem Einfluß der von Italien her importierten Schäferpoesie der Bauer zu einem verkappten und gestriegelten Höfling, man suchte angeblich die Natur und huldigte einer unwahren, überfeinerten Unnatur.

Erst die große französische Revolution machte, indem sie in einem Blutrausch die alten feudalen Fesseln, die Schranken der Stände und die Gebundenheit an die Scholle, sprengte, die Bahn auch für das echte Arbeitsbild frei, wenn diese Wirkung auch erst nach mehr als einem halben Jahrhundert hervortrat. Erst im Jahre nach der Pariser Februar-Revolution stellte Jean François Millet, selbst aus dem Bauernstand hervorgegangen, sein erstes Bauernbild, den Kornschwinger, aus und eröffnete damit eine ganz neue Epoche des Arbeitsbildes überhaupt. Es ist sicherlich kein Zufall, sondern tief im Wesen der Dinge begründet, daß diese Erneuerung des Arbeitsbildes von der ältesten, weil naturgegebenen Grundlage der Kultur, der Arbeit des Landmanns, ausging, und daß gewissermaßen in Umkehrung jenes mittelalterlichen Verhältnisses, wo die Kirche den Jahresring bäuerlicher Arbeit ihrem Gottesreich auf Erden eingliedert hatte, nun in dem profanen Bauernbild, wie es Millet in immer neuen Variationen und mit rücksichtsloser Offenheit der Mitwelt vor Augen stellte, dem feineren Ohr unverkennbar ein religiöser Unterton mitschwang. Die Mitwelt freilich hörte nur eine sozialistische Tendenz heraus, so sehr der durchaus konservativ gesinnte Künstler sich auch dagegen wehrte, während der Revolutionär Gustave Courbet, in seiner kraftvollen Sinnlichkeit als Maler Millet durchaus überlegen und für die ganze europäische Malerei weithin wegweisend, seine „Steinklopfer“, mit denen er sich nur an der herrschenden akademischen Kunstrichtung hatte reiben wollen, erst nachträglich sozialistisch aufzog. Freilich bricht auch Millet insofern mit der herrschenden Atelierübung, als er zuerst — das Technische steht hier zu der Stoffwahl in engster Beziehung — seine Modelle im Freien bei ihrer ländlichen Arbeit aufsucht. So wurde er einer der Väter des Pleinairismus, und von hier an läßt sich der Ablauf der französischen Malerei über den Impressionismus eines Monet und Degas bis zum Expressionismus eines Pablo Picasso auch im Arbeitsbilde verfolgen, das sich auf diesem Wege vor allem auch das Interieur erobert.

In England erneuerten die Präraffaeliten, in Deutschland die Nazarener — eine Art Rückfall ins Mittelalter — in Schilderungen aus dem Leben der hl. Familie und der Heiligen das mystische Arbeitsbild; dem französisch-klassizistischen Arbeitsprogramm Puvis de Chavannes' stellt Ford Madox Brown ein mit sozialreformatorischen Ideen durchtränktes englisch-realistisches entgegen. In Deutschland war es zuerst Adolf Menzel, dessen rein vom malerischen Standpunkt gesehenes Eisenwalzwerk, ohne zunächst Nachfolge zu finden, das Hohelied der Industriearbeit sang, während in Belgien Constantin Meunier nicht ohne Hinneigung zum Sozialismus die Arbeit des Bergmanns in Malerei und Plastik zuerst für die Kunst eroberte: sein „Hafenarbeiter“ ist sozusagen die Verkörperung der sozialistischen Idee. So wenig wie Menzel von irgendeiner außerkünstlerischen Idee beeinflusst, schafft Max Liebermann namentlich auch im Arbeitsbild den französischen Impressionismus in einen deutschen um, und fortan werfen die alte und die neue Richtung, mannigfach sich durchkreuzend und mischend, manch ausdrucksvolles Werkbild an die Oberfläche. Auch das Industriebild macht die Wandlungen der von der französischen geführten europäischen Malerei

mit; im graphischen Arbeitsbild tut sich Pennel und im größten Maßstabe Brangwyn hervor; selbst der Expressionismus versucht sich dann und wann in dem ihm im Innersten widerstrebenden intimen Arbeitsbild. Jedenfalls darf man sagen, daß Millet es war, der das Arbeitsbild zuerst in eigenes Recht gesetzt hat, so daß es fortan zum anerkannten Motivenkreis der europäischen Kunst gehört und so bald nicht wieder daraus verschwinden wird.

Treten in dieser flüchtigen Überschau neben den allgemein künstlerischen eine Reihe religiöser, politischer, wirtschaftlicher und sozialer, mit einem Wort kulturhistorischer Elemente als für die Entwicklung des Arbeitsbildes maßgebend, sie fördernd oder hemmend, hervor, so bedarf es für die volle Erkenntnis der im Arbeitsbild beschlossenen ästhetischen Werte noch einer besondern Betrachtung, und zwar von der Natur und dem Wesen der Arbeit selbst aus. Das bedeutende Werk Karl Büchers „Arbeit und Rhythmus“ hat hier den Weg gewiesen; es hat gezeigt, wie noch heute im Leben der Naturvölker die Gemeinschaftsarbeit bei Bestellung des Bodens, bei der Ernte, bei der Bereitung der Nahrungsmittel und der Bearbeitung der Rohstoffe durch den Rhythmus, d. h. durch Taktschlag, Gesang und Musik geregelt und dadurch, entgegen jener biblischen Anschauung vom Fluch der Arbeit, zum Spiel erhoben wird. So überwindet der Rhythmus, weil aus dem organischen Wesen des Menschen, seiner untrennbaren leiblich-seelischen Einheit entspringend und sie in lustvoll betonte Aktion setzend, die mit der Arbeit verbundenen Unlustgefühle; er regelt den Kräfteverbrauch, was zugleich eine Kräfteersparnis bedeutet, und wird so zu einem Kulturhebel allerersten Ranges. Aus dieser Regelung der Arbeit durch den Rhythmus sind die Künste der Bewegung, der Tanz, die Musik, die Poesie, das Drama hervorgegangen, und nicht ohne tieferen Grund ist der Keltertanz der Satyrn unter Flötenbegleitung des gleichfalls tanzenden Genossen (I Abb. 74) das klassische Symbol der Versöhnung des Gegensatzes von Arbeit und Spiel durch den beide vereinenden Rhythmus.

Freilich vermindert — wir wiederholen hier unsre Darlegungen aus der Einleitung zu Teil I — die fortschreitende Mechanisierung der Arbeit in gleichem Maße, wie sie den Arbeitsrhythmus ausschaltet, auch das Interesse der bildenden Kunst an der Darstellung des eigentlichen Arbeitsaktes. Gehen wir auch hier auf die Urtatsachen zurück. Wenn wir uns heutzutage die Arbeit kaum noch ohne Werkzeug denken können, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß die ursprünglichsten Werkzeuge die menschlichen Organe, vor allem Hand und Fuß, gewesen und es bei manchen naturnahen Verrichtungen, wie beim Pflücken der Früchte, bis heute geblieben sind. Die frühesten Werkzeuge sind daher Projektionen dieser Organe: der Hammer ist eine Verlängerung des Armhebels, „eine härtere und unempfindliche Faust“; die Mörserkeule ersetzt den stampfenden Fuß, der Reibstein die pressende Handfläche, der Rechen die Finger, das Grabscheit die Fingernägel. „Das Werkzeug wird zwischen den menschlichen Körper und den Stoff eingeschoben, aber die Bewegung des ersteren wirkt noch immer unmittelbar auf den letzteren, der arbeitende Mensch reguliert die Bewegungen, ihre Dauer und Schnelligkeit“ (Karl Bücher). Nun vollziehen sich aber die meisten vom Menschen ausgeführten Arbeitsvorgänge — man denke an Hammer und Axt, an Hobel und Feile, an Mörserkeule und Pflasterramme, an Sense und Dreschflegel, an Spaten und Ruder, dem menschlichen Organismus entsprechend in einer hin und her gehenden Bewegung; „sie sind daher rhythmisch und intermittierend, d. h. sie bestehen aus Arbeitsgang und Leergang“ (Hugo Horwitz). Die bildende Kunst, die immer nur einen Bewegungsmoment festhalten kann (den Futurismus eines Carrà, Severini und Boccioni lassen wir hier füglich beiseite), wird in der Regel

einen der beiden Endpunkte wählen, wo die Bewegung, um die Richtung zu wechseln, ein kleinstes Zeitmaß stillsteht, — lassen sie doch nach Lessings berühmter Lehre vom fruchtbaren Moment die vorhergehende und die nachfolgende Bewegung am sichersten erraten. Aus diesem Grunde auch wird sie von den beiden Endpunkten in der Regel dem den Vorzug geben, der den größten, am meisten ins Auge fallenden Ausschlag aufweist, dem gehobenen, nicht dem auf den Amboß gesenkten Hammer, der geschwungenen, nicht der auf dem Balken ruhenden Axt, der den Samen ausstreuen- den, nicht der in die Samentasche greifenden Hand; nur bei nach beiden Richtungen gleich weitem Ausschlag, wie bei der Sense, dem Ruder, sind beide Momente künstlerisch gleichwertig. Wo von diesem Gesetz des größten Ausschlags abgewichen wird, dürfen wir stets nach besonderen Gründen fragen. In diesem Zusammenhang verschafft sich, was wir vom Rhythmus als dem Regler der Arbeit sagten, auch für die Arbeitsdarstellung Geltung. Gern wird der Künstler die rhythmischen Momente unter mehreren Figuren aufteilen, das Heben und Senken des Hammers, der Axt, des Dresch- flegels; auf diese Weise übersetzt er den zeitlichen Rhythmus in den räumlichen, ja, er suggeriert dem Beschauer damit geradezu den der betreffenden Arbeit eigentüm- lichen, von ihr untrennbaren Tonrhythmus, den Arbeitstakt.

Eine weitere Mechanisierung des Arbeitsaktes bedeutet schon die quirlende Dreh- bewegung des Fiedelbogen- und Drillbohrers, die auch den Leergang in einen wenn auch in der Richtung entgegengesetzten Arbeitsgang umsetzt; anders die tanzende Spindel, die immer noch der den Faden „frimmelnden“, also sich schließenden und öffnenden Fingerspitzen bedarf. Auf dem hier eingeschlagenen Wege führt die Entwicklung weiter zum Kurbelbetrieb, „zur kinematischen Verkettung des menschlichen Körpers mit der Maschine“ (Horwitz), die Hin- und Herbewegung wird wie beim Spinnrad durch das Tretbrett in eine kontinuierliche Drehung verwandelt, wobei immer noch ein schwach betonter Rhythmus vernehmlich bleibt. Dies gilt selbst noch für die Handmühle, wo sich das Hin und Her der Hand unmittelbar in eine kreisförmige Bewegung umsetzt. Das Summen endlich des Schwungrades ohne jeden menschlichen Antrieb ist der Tod des Rhythmus, weil es der Tod der Eigenbewegung des Men- schen ist; die Maschine schaltet die Freiheit des Menschen aus, ja macht ihn sich untertan, sie zwingt den Menschen, sie zu bedienen. Für die bildende Kunst wird die Arbeit, je weiter sie zwangsläufig mechanisiert wird, als Bewegungsakt immer weniger darstellbar. Ahnten die ersten Maschinen noch die menschliche Bewegung selbst nach und behielten daher, wie die Gattersäge, noch einen gewissen Rhythmus bei, so verliert ihn die weiter fortgeschrittene Band- und Kreissäge ganz. Einen künstlerischen Ersatz können die rein malerischen Erscheinungen des Maschinen- raums — man denke an Menzels Eisenwalzwerk — und die Bewegungsmotive der Bedienung gewähren; das sich drehende Spinnrad ist sogar das erste Objekt, das kein Geringerer als Velasquez rein impressionistisch sah: er zuerst malt die Erschei- nung des Rades, nicht das Rad selbst.

Aber wenn auch die Mechanisierung der Arbeit im Leben unaufhaltsam fortschreitet und auch die Kunst vor immer neue Aufgaben stellt, für den nachdenklichen Beob- achter dieses Prozesses ist es ein Trost, daß darum die grundlegenden Stufen, die rein körperlichen Arbeitsakte und Bewegungsmotive dennoch niemals aus dem Leben verschwinden werden. Trotz des Dampf- oder elektrischen Pfluges, trotz der Säe-, Mäh-, Binde- und Dreschmaschine wird bis ans Ende der Tage vielerorten auf dem Erdball der Pflüger hinter seinem Gespann saubere Furchen ziehen, der Säemann Schritt und Schwung bemessend den Samen auswerfen, wird Sense und Sichel fröhlich klingen, werden Binderinnen hurtige Arme regen, werden, von kräftigen

Fäusten regiert, die Dreschflegel die Luft durchsausen. Auch der Holzfäller mit der blinkenden Axt wird so wenig aussterben wie der Schmied vor dem Amboß oder der Tischler hinter der Hobelbank oder wo sonst fleißige Hände in der Werkstatt dem einfachen Bedarf des Tages dienen. Darum aber werden sie auch in der Kunst nicht aussterben, und wäre es auch nur, weil inmitten des nervenermürenden Großstadtlebens das Auge nicht bloß des Künstlers mit einer gewissen Rührung auf diesen der Natur noch so viel näherstehenden, gesunde körperliche Kraft erfordernden Arbeitsformen und Bewegungsrhythmen ruht; auch in höherem Sinne wird die Menschheit nicht aufhören, ihr Fühlen und Dichten in sie hineinzulegen, wird der Säemann des Evangeliums ihr ein zu lebenweckender Tat aufmunterndes, der Schnitter oder Holzhauer Tod ein mahnendes und warnendes Symbol bleiben.

Doch mit dem eigentlichen Arbeitsakt ist unsere Aufgabe nicht erschöpft. Bildet er den festen Kern unseres Themas, so sind Form und Rhythmus auch Träger bedeutender seelischer Werte. Ob die Arbeit eifrig oder lässig, ob sie gewohnheitsmäßig oder unter dem Druck besonderer Umstände, ob freiwillig oder gezwungen, geduldig oder im Zorn, sklavisch oder heldisch geleistet wird, macht einen großen Unterschied. Für andere psychologische Ausdruckswerte als die ganz unmittelbar auf den Arbeitsakt bezüglichen ist daneben nur insoweit Raum, als sie nicht durch ihn absorbiert werden, ja, sie stehen zu dem größeren oder geringeren Grade der dafür erforderlichen oder darauf verwendeten Aufmerksamkeit im umgekehrten Verhältnis: die Garnwicklerin kann ihren Gedanken nachhängen, der Schlag des Schmiedehammers duldet kein Abschweifen. Dagegen ist für jene im Leben wie in der Kunst Raum in den der Arbeit vorhergehenden, sie unterbrechenden und auf sie folgenden Zeitmomenten. Der Gang zur Arbeit, die Heimkehr von der Arbeitsstätte, der Schichtwechsel, das Abwarten des für den Arbeitsakt erfordernden Augenblicks wie die durch äußeren Anlaß plötzlich eintretende Unterbrechung, die Arbeitspause, die Ermüdung, ja Erschöpfung nach der Arbeit, die Inempfangnahme des Arbeitslohnes, alle diese Momente haben ihren Künstler gefunden, ja sich zu großen Kunstwerken verdichtet; von dieser Seite her betrachtet ist nicht die Wiedergabe der Arbeitsleistung das Höchste, sondern die Erfassung der in steter Übung gesammelten und gesteigerten, im Arbeiter sich verkörpernden Arbeits- und Willensenergie, die Schaffung des Arbeitertypus. Und anderseits: wie es ein ironisches Loblied auf die Faulheit gibt, so hat sie zu pädagogischen Zwecken wiederholt auch eine bildliche Darstellung gefunden.

Aber unsre Absicht läuft nicht bloß auf Erkenntnis dessen hinaus, was die Kunst von jeher für die Darstellung der Arbeit geleistet hat. Indem wir die Arbeit im Spiegel der Kunst betrachten, schärft sich unser Blick auch für die Erfassung der ästhetischen Werte, welche die Beobachtung der körperlichen Arbeit da draußen im Leben in reicher Fülle jedem bietet, der sein Auge einmal darauf eingestellt hat. Wir werden dann nicht mehr achtlos an dem Landmann vorübergehen, der pflügend oder säend über seinen Acker dahinschreitet, nicht mehr von der geräuschvollen Tätigkeit der Pflasterer und Zuschläger, die in gleichmäßigem Tonfall die anziehendsten Bewegungsbilder bietet, uns unwillig abwenden, nicht mehr uns gelangweilt fühlen durch Arbeitergruppen, die wie die Lastträger und Steinbrecher das gleiche Arbeitsbild in mannigfachster Weise abwandeln; wir werden vielmehr lernen, selbst die von Rauch- und Dampfschwaden umwitterten Stätten der Industriearbeit mit ihren Hochöfen, Laufkranen und Förderungstürmen als malerische, sozusagen atmosphärische Erscheinungen zu genießen. Die Wirklichkeit wird unser Auge für das Kunstwerk schulen, und dieses wird sich dafür durch Verfeinerung unsrer optischen Auffassung dankbar erzeigen.

Größer jedoch als der ästhetische Gewinn — auch dies haben wir schon in der Einleitung zu Teil I betont — will uns der ethische erscheinen, wenn wir die Werkarbeit da, wo sie uns im Leben begegnet, nicht nur mit den Augen, sondern auch mit dem Herzen erfassen, wenn wir ihr und dem, der sie leistet, teilnehmendes Verständnis entgegenbringen. Heute, wo wir das nach glorreicher Gegenwehr unter dem Ansturm zweier Welten zusammengebrochene Reich wieder aufzurichten suchen, wo nur die Arbeit uns wieder zu der früheren Stellung im Rat der Völker emporheben kann, tut es mehr denn je not, die sozialistische Anschauung, die die Arbeit fast allein unter den Gesichtspunkt des Lohnproblems stellt, durch eine wahrhaft soziale Auffassung und Schätzung der Arbeit zu überwinden und wiederum Freude an der Arbeit zu schaffen. Nur so ist eine echte Volksgemeinschaft möglich, wo jeder einzelne mit Hingebung dem großen Ganzen dient, weil er so das eigene Wohl am sichersten geborgen weiß. Aber auch über die eigenen Grenzen hinaus hat die Arbeit völkerverbindende Kraft, und noch heute gelten, sofern der friedliche Wettkampf nicht wieder zu einem Massenkampf auf Leben und Tod ausartet, die an Constantin Meuniers Denkmal der Arbeit anknüpfenden Verse Ernst v. Wildenbruchs, mit denen im Jahre 1906 die Meunier-Ausstellung des Berliner Kunstsalons Keller & Reiner eröffnet wurde:

Gehe dahin mit der streuenden Hand,
Schweigender Mann, übers schweigende Land,
Säe, du Sämann!
Siehe, es wartet und hungert die Erde,
Daß ihr Nahrung vom Menschen werde;
Pflanze Brot ins harrende Feld!
Streu Zukunft hinaus in die Welt!
Saaten, schaff Saaten!

Schwinge die Axt; in das blinde Gestein
Trage den Tag und das Leben hinein,
Schürfender Bergmann!
Drunten lagert auf seinem Schatze
Mammon, der Drache — unter der Tatze
Raub ihm die Kohle! Nimm ihm das Erz!
Mache der Erde versteinertes Herz,
Mache es fruchtbar!

Du, mit der Bälge fauchender Wut,
Treibe die Flammen zu brodelnder Flut,
Mann du des Eisens! [Schlangen
Sieh, wie die schmelzenden, wälzenden
Nach der gefesteten Form verlangen —
Greifende Zange, Hammers Gewalt,
Zwingen in Form sie, in Leib und Gestalt!
Schmiede das Werkzeug!

Was sie auf Erden gepflanzt und gefügt,
In das Schiff, das Meere durchpflügt,
Trage es, Schiffsvolk!
Werde des Meeres bittere Welle
Nährender Gaben süß spendende Quelle;
Trage das Schiff den Strand zum Strand
Welten hinüber, Land zum Land
Binde die Arbeit!

Binde, du Arbeit, Land zu Land!
Füge, du Arbeit, Hand in Hand!
Herzen zu Herzen!
Siehe, zerspalten in tausend Risse,
Taumelt die Menschheit ins Ungewisse.
Kein gemeinsamer Glaube eint,
Keine Menschheitssonne mehr scheint
Tröstend am Himmel.

Menschenseele, so ganz entlaubt,
Menschenseele, die nicht mehr glaubt,
Glaube ans Schaffen!
Nicht zum Erraffen und zum Erjagen,
Nicht, um blutende Wunden zu schlagen,
Um zu erbauen die bessere Welt,
Dazu, als Brüder den Brüdern gesellt,
Dienet der Arbeit!

Schaffende Arbeit ist Weltengebot,
Ist Erlösung durch Qual und Not,
Schaffet und wirkt!
Schweigend dem Werke sich weihen und geben,
Heißt im Gebet seine Seele erheben;
Lautloses Suchen stummen Gebets,
Er, der alles versteht, er versteht's.
Sucht ihn im Schaffen!



Hermann Haller: Die Sägerin. Relief

I. VOM MITTELALTER ZUR NEUEN ZEIT

1. DAS ERWACHEN DES REALISMUS INNERHALB DER KIRCHLICHEN TRADITION

Noch mehr als die Historiker haben von jeher die Kunsthistoriker unter der Notwendigkeit geseufzt, den lebendigen Fluß des Geschehens um der Übersicht willen in bestimmte Zeitläufe, Perioden, abteilen zu müssen. Schon die allergrößte Einteilung in Altertum, Mittelalter und Neuzeit geht sofort in die Brüche, wenn man fragt, ob denn die altchristliche Zeit der ersten, die der Völkerwanderung der zweiten zuzurechnen sei, und man hat den Begriff der christlichen Spätantike geschaffen, der wenigstens die erste dieser Verlegenheiten beseitigt. Noch schwieriger ist der Schnitt zwischen Mittelalter und Neuzeit. Soll letztere mit der Renaissance beginnen, wohin dann mit der großen nordischen Kunst der Gebrüder van Eyck, der das Hauptkennzeichen der italienischen Renaissance, die Befruchtung durch die Antike, abgeht, und anderseits reichen die Vorstufen dieser großen südlichen Kunstbewegung mit der Malerei Giotto's und der Bildnerei der Pisani noch tief ins Mittelalter zurück. Erst recht ist es für uns, die wir keine Kunstgeschichte schreiben, sondern nur ganz bescheidenlich den Quellen des Arbeitsbildes in seinen verschiedenen Erscheinungsformen nachgehen, mißlich, den lebendigen Leib dieser Formen willkürlich zerschneiden zu wollen. Wie wir uns nicht gescheut haben, das religiöse Bild, soweit es Arbeitsmotive enthält, wie etwa Petri Fischzug, über die Schwelle der „Neuzeit“ bis in die Renaissance und ins Barock zu verfolgen (I Abb. 377f.), weil trotz neuer Gesinnung und neuer Form in ihnen doch noch immer die mittelalterliche Tradition ununterbrochen fortlebt, so wollten wir uns durch den Zusatz „Vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, den wir diesem zweiten Teil unsrer Arbeit gegeben haben, von vornherein die Möglichkeit offenhalten, jederzeit, wo es uns ersprießlich dünkt, ins Mittelalter zurückzugreifen, wobei z. B. die Frage, ob die gleich zu besprechenden „Livres d'heures“ jenem zuzurechnen oder als Vorstufen der großen Malerei der Gebrüder van Eyck anzusehen und als „nordische Renaissance“ zu bezeichnen seien, getrost auf sich beruhen mag; auf Anschauung und Erkenntnis der Dinge selbst kommt es uns an, und da ergibt sich ganz von selbst, daß sie einen Januskopf haben, zwei Gesichter, von denen eins zurück in die Vergangenheit, das andre vorwärts in die Zukunft schaut, daß etwa eine alte ernste Melodie in eine andre Tonart transponiert und statt der einfachen Begleitung aufs reichste instrumentiert wird, oder daß wir für einen anscheinend neuen Tonsatz den thematischen Akkord bereits viel früher angeschlagen finden. Freiheit also der Bewegung ist es, die wir uns durch diese Vorrede von unsern Lesern erbitten möchten, um in Ruhe den einzelnen Bildquellen unsrer Arbeitsmotive nachgehen zu können, ohne bei diesem Gange immer wieder über mehr oder minder willkürliche Zeitschranken zu stolpern. Gilt es doch, nachdem wir das Arbeitsbild bisher fast ausschließlich von dem „religiösen Allgedanken“ beherrscht gefunden hatten, nunmehr dem typischen Prozeß nachzugehen, wie es, von dem erwachenden Sinn für die Wirklichkeit getragen, allmählich und fast unbewußt ins Weltliche hinübergleitet, bis es schließlich den Forderungen der neuen Zeit völlig nachgibt und sich aus eigenem Rechte konstituiert.

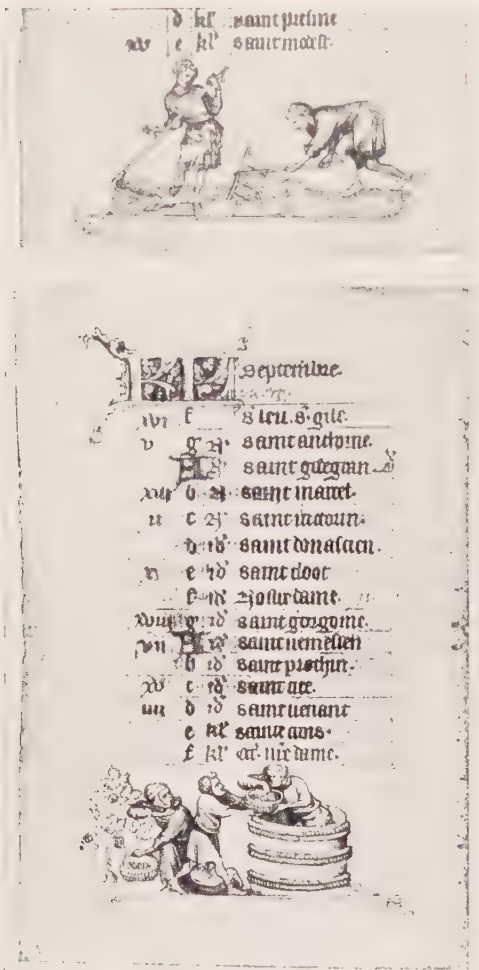


Abb. 1, 2. Aus dem Stundenbuche des Jean Pucelle.
Juni, September. Originalgröße

Die Monatsbilder

der häuslichen Andachtsbücher

Um nun sogleich von dieser Erlaubnis Gebrauch zu machen, so hatten wir in Band I den geschriebenen und gemalten Kalender da verlassen, wo wir das allmähliche Werden und Wachsen eines, wenn auch im einzelnen schwankenden, so doch im ganzen festen Zyklus von Monatsbildern des bürgerlichen Lebens verfolgten, und hatten unsere Aufmerksamkeit zuletzt der Gruppe sächsisch-thüringischer Handschriften zugewandt, aus der das Doppelgestirn der Psalterien des Landgrafen Hermann und der hl. Elisabeth hervorleuchtete (I S. 154f.). Sie repräsentieren im deutschen Buchwesen der romanischen Zeit einen Höhepunkt. Als Typus eines Prachtkalenders des gotischen Stils mag der Psalter von Petersborough, einer Benediktinerabtei der Diözese Lincoln, gelten, aus dem wir an anderer Stelle (I S. 211) das dem englischen Kanon eigentümliche Junibild, das Jäten von Dornestrüpp mit dem Falcastrum, abbildeten. Er bringt jedesmal zur Seite des Monatskalenders, dessen Initialen KAL reich mit Blattwerk und grotesken Figuren geziert sind, in stets abgewandeltem architektonischen Rahmen, wie in I Abb. 267, auf Goldgrund das entsprechende Monatsbild, alsdann wie schon im stadtrömischen Filocalus-Kalender (I S. 148) zu dem Tage, wo die Sonne in ein anderes Tierkreiszeichen tritt, dieses selbst, nur daß an Stelle der alten Rundform

gotische Spielformen treten, Vierpässe oder Achtecke mit geraden oder konkaven Seiten. Das Psalterium wird der Mitte des 13. Jahrhunderts zugeschrieben.

Aus den für den Gebrauch des Klerus bestimmten Psalterien ging das Kalenderbild dann auch in die für die Hand des Laien bestimmten Stundenbücher (livres d'heures) über, so genannt, weil sie neben vielem andern die Gebete zu den verschiedenen Tageszeiten für die häusliche Andacht enthielten. Das Entscheidende nun, was wir grundsätzlich betonen müssen, ist dies, daß sie nicht nur für Laien, sondern auch von Laien hergestellt wurden, die für das Weltleben einen viel freieren Blick hatten als die auf ihre Schreibstube beschränkten klösterlichen Miniatoren. Das Gebetbuch aus feinstem Pergament, auch im Format für eine Damenhand bestimmt, woraus Abb. 1, 2 Proben der Kalenderseiten geben, hatte Karl V. von Frankreich (1337—1380) für seine Gemahlin Jeanne d'Evreux durch seinen Hofmaler Jean Pucelle, einen hervorragenden Vertreter des französisch-burgundischen Kunstkreises, illuminieren lassen. Freilich ist das Kalendarium nur ein Vorspiel zu den wundervoll in Grisaille ausgeführten Malereien aus der Passion Christi und dem Leben Ludwigs des Frommen,

die dies Laienbrevier noch enthält, stets begleitet von unendlich feinen Federzeichnungen, Drollerien und Grotesken. Jeder Monat füllt unter Fortfall der festen architektonischen Einfassung zwei Seiten, den Schluß der einen bildet das Monatsbild, den der zweiten das Tierkreiszeichen. Dabei bricht denn die Neigung zum Erfassen des wirklichen Lebens, mit Humor, ja Sarkasmus gewürzt, unverblümt hervor. Daß ein Lahmer mit Krücke im Tragkorb dem Winzer, der seine Reben beschneidet, den Dünger herbeischleppt und auf der von diesem bezeichneten Stelle abladet,



Abb. 3. Septemberbild aus den Très Riches Heures des Herzogs von Berry

daß beim Herbst eine Frau den Augenblick, wo der Kelterer von einem Mann einen Korb Trauben in Empfang nimmt, benutzt, um, ängstlich nach jenem umblickend, aus dem eigenen Korb eine Traube zu naschen, entbehrt nicht der Komik. Die Beobachtung des Lebens, so wie es gelebt wird, drängt zur künstlerischen Aussprache, die Situation wird im Fluge erfaßt und auch im Psychologischen witzig getroffen, aber doch bleibt, zumal in der Biegung der Hüften, ganz unverkennbar, daß wir hier noch keine reine Ausdrucksform, sondern eine durch nordischen Realismus gemilderte spätgotische Stilphase vor uns haben.

Aber mit dieser untergeordneten Rolle begnügt sich das Monatsbild auf die Dauer nicht. Innerhalb desselben französisch-burgundischen Kulturkreises gewinnt es nach zwei Seiten hin eine besondere Ausgestaltung: nach der stofflichen insofern, als die Künstler der Stellung, dem Geschmack und den Liebhabereien ihrer hohen Auftraggeber in der Darstellung der Wirklichkeit möglichst weit entgegenkamen: das einfache Monatsbild erweiterte sich zu einem stolzen Panorama höfischen Lebens; nach der künstlerischen insofern, als sich die Maler unbefangener als in den gleichzeitigen Tafelbildern dem Studium des Lichts und der Atmosphäre hingeben, auf deren Veränderungen sie durch den Wechsel der Monate und Jahreszeiten geradezu hingewiesen wurden. Diese doppelte Gebietserweiterung, die stoffliche und die rein künstlerische, verleiht dem Monatsbild in der Entwicklung der neueren Kunst eine Bedeutung, die seine monumentale plastische an den gotischen Kathedralen, wie wir sie in Band I dargestellt haben, sogar noch übertrifft. Es ist ein Kennzeichen dieser



Abb. 4. Oktoberbild aus den Très Riches Heures des Herzogs von Berry

fürstlichen Mäzene, an ihrer Spitze der französische König Karl V. und seine Brüder, der Herzog Johann von Berry und Philipp der Kühne, Herzog von Burgund, daß sie Frömmigkeit mit höchster Veredelung künstlerischer Augenlust zu verbinden wußten. Daher waren es die Livres d'heures, an deren Ausstattung mit dem Feinsten und Kostbarsten, was die Zeit zu leisten vermochte, diese fürstlichen Liebhaber ungezählte Summen verschwendeten; der Duc de Berry hat sich durch seine Bau- und Sammelwut geradezu ruiniert. Ihm vor allem verdankt das Kalenderbild diese königliche Blüte. Als er 1416 ganz verarmt starb, hinterließ er noch unvollendet das unter dem Namen Les Très Riches Heures berühmteste, von Paul Malvet von Limburg, meist Paul von Limburg genannt, und seinen Brüdern Jean und Hermand ausgeführt, dessen Glanzpunkt eben die zwölf Kalenderbilder bilden, heute vielleicht der kostbarste Schatz des Museums auf Schloß Chantilly.



DER OKTOBER. MONATSBILD

Mischtur handlichsen Ursprungs aus dem Breviarium (Gebethuch) Otmanl. Um 1500.
Venedig, Markusbibliothek

Ihre Kunst beschränkt sich nun nicht mehr wie die der Früheren auf treue Naturbeobachtung im einzelnen, sondern sucht die ganze Landschaft als eine räumliche und atmosphärische Einheit zu fassen, also nicht nur der Linear-, sondern auch der Luftperspektive gerecht zu werden, wenn auch in der Linearperspektive die alte gotische Übung, das Hintereinander als ein aufsteigendes Übereinander zu geben, noch nicht ganz überwunden ist. Wo angängig, erscheint der Hof teils allein, wie bei der Verlobungsszene im April, bei der festlichen Kavalkade im Mai, beim Auszug zur Falkenjagd im August oder bei dem berühmten Halali des Dezember, teils in die ländliche Darstellung verwoben wie beim Blumenpflücken im Mai, immer aber ragt im Hintergrund eines der Prachtschlösser zum erstenmal in der Kunst in naturgetreuer Wiedergabe achtunggebietend in den Himmel, sei es der Louvre wie auf Abb. 4 oder ein Schloß des Duc de Berry (Abb. 3) oder auch die Stadt Paris mit dem alten Schloß und dem stolzen gotischen Prachtbau der Sainte Chapelle, je nach Jahreszeit und Entfernung klar sich heraushebend oder in duftiger Ferne verschwimmend. „Es sind“, sagt Julius von Schlosser, „die ersten ganz modern gedachten Hintergründe der neuen Kunst. Und alles das wächst aus dem alten Schema heraus.“ Hier ist die Stelle, wo das bescheidene Arbeitsbild, durch besondere Verhältnisse begünstigt, sich zu einem Höhepunkt der gesamten europäischen Malerei emporschwingt, freilich mehr als Vorwand und Staffage als in seinem eigentlichen Lebenskern, das Arbeitsbild erweitert sich zum Landschaftsbild mit höfischer und bäuerlicher Staffage. Erinnern wir uns, wie der Pariser Großstädter das Bedürfnis empfand, an heiliger Stätte seine Lebensbilder denen des von ihm über die Achsel angesehenen Landmannes gegenüberzustellen (I S. 203f.) — wie sollte es da diese Grandseigneurs nicht reizen, die bäuerlichen Typen zur Erhöhung des eigenen Lebensgefühls zu benutzen und sich im Glanz der eigenen höfischen Sonne zu spiegeln?

Gehen wir auf unser Oktoberbild (Abb. 4) näher ein und geben Dvořák das Wort, der das Gebetbuch von Chantilly seinem „zweiten naturalistischen Stil“ zuweist:

„Nichts vergaß der Maler darzustellen. Genau werden wir über die Bodenbeschaffenheit des Feldes unterrichtet, auf welches der Landwirt die Saat auswirft, und selbst die Fußspuren werden angedeutet, die der schwere Schritt des Bauern im weichen Lehm zurückgelassen hat. Vögel kommen geflogen, um diesen Spuren zu folgen, und auch



Abb. 5. Märzbild aus dem Breviarium Grimalianum

der Popanz wird uns vorgeführt, der in einer jungen Saat mit dem Bogen in der Hand aufgestellt wurde, unbetene Vogelgäste zu verscheuchen. Dann folgt ein uns so bekannt und traut vorkommender, von Weiden beschatteter Fluß, über den ein Kahn gleitet und in dem Frauen Wäsche schwemmen und klopfen. Auf dem kunstvoll angedämmten Ufer gehen Stutzer und Edelleute spazieren, auch einen Volkssänger sieht man da, und alles spiegelt sich in dem klaren Wasser. Mit derselben Treue wie die landschaftliche Szenerie malte der Künstler auch die zwei Hauptfiguren des Bildes, zwei Bauern, welche die Feldarbeit verrichten; selbst die Löcher in ihren Kleidern hat er nicht vergessen, und das schwere Pferd, auf dem der eine Landmann sitzt, ist ein Meisterstück realistischer Tiermalerei... Man müßte Bild für Bild beschreiben, um die ganze Fülle von Naturbeobachtung auszudeuten, welche die Miniaturen der Brüder von Limburg auszeichnen; es ist, als ob die ganze Naturwelt des Nordens auf einmal in die Kunst in liebevoll treuen Darstellungen eingeführt worden wäre.“

Auf dem Oktoberbild ist das Eggen ebenso eine Erweiterung des üblichen Programms wie das Pflügen mit Ochsen, das neben der hergebrachten Weinbergarbeit, ja sogar ganz im Vordergrund, auf dem Märzbilde erscheint: der weite in das Blickfeld gezogene Raum verlangte ein solches Hinausgehen über die ursprünglichen Typen. Auch die Vervielfältigung alter Motive muß dazu dienen: auf dem Junibild holen im Mittelgrunde drei Mäher, nur in der Tracht verschieden, im Gleichtakt nebeneinander mit der Sense aus, während zwei Mädchen, ein neueres Motiv, eine mit Rechen, die andre mit Heugabel, sich links in den Vordergrund schieben. Im Juli kommt zu den nach Landesbrauch mit Mahdhaken ausgerüsteten Schnittern die Schafschur. Die Tendenz der Vervielfältigung tritt auch in dem winterlichen Februarbild zutage, wo dem alten Programm ganz beiläufig ein Holzfäller draußen im Winterschnee genügen muß, während drinnen in der Hütte zwei Knechte mit nicht eben fein hochgezogenen Röcken sich am offenen Feuer wärmen, so daß die im Vordergrund sitzende, den Saum ihrer Kleider trocknende Magd schamhaft den Blick zur Seite wendet; solche kleine ländliche Episoden machten der höfischen Gesellschaft Spaß.

Bei allem den Gebrüdern von Limburg zu spendenden Lob wird man aber doch eines nicht übersehen dürfen: daß trotz der Geschicklichkeit in der Aufteilung der Bildfläche und der Verteilung der Figuren im Raum von einer eigentlichen, nach bestimmten Grundsätzen geregelten Komposition nicht wohl gesprochen werden kann; dies lag



Abb. 6. Augustbild aus dem Breviarium Grimani

der nordischen Kunst noch ebenso aus dem Wege wie die Durcharbeitung des Figürlichen nach anatomischen Gesichtspunkten. Beides blieb zugleich mit einem Dritten, der wissenschaftlichen Erfassung der Linearperspektive, der italienischen Renaissance vorbehalten: *non omnia possumus omnes!*

Der Einfluß der Kunst Pauls von Limburg, der die Einzelerrungenschaften der vorhergehenden Stilperiode zu einer Einheit zusammenfaßte, ist auch für die Folgezeit von größter Bedeutung geworden, auf die große Kunst der van Eyck nicht minder als auf die Miniaturmalerei selbst. Unmittelbare Nachfolge leistet das nach seinem letzten Besitzer, dem Dogen Grimani, benannte Breviarium Grimani, dessen Monatsbilder schon durch die barock-gotische Umrahmung eine etwas spätere Entstehungszeit verraten (Farbentafel I). Der Hauptanteil an der künstlerischen Ausschmückung wird Alexander Bening zugeschrieben, unter seinen Mitarbeitern steht an erster Stelle sein Sohn Paul Bening. Der Vergleich seines Oktoberbildes mit seinem Vorbild macht die Weiterentwicklung der Motive augenfällig. Die Furchen des Saatfeldes im Vordergrund sind — ein wichtiger Fortschritt, wie er sich ähnlich in der neueren Kunst von Millet zu Segantini vollzieht — nach der Tiefe, nicht nach der Breite gezogen, die Pferde des eggenden Bauern stehen nicht mehr modellmäßig still, sondern sind wahrheitsgetreu im Schritt gegeben. Sogar der Popanz ist zum lebendigen Bogenschützen geworden, der Fluß ist belebter, Schiffe werden unter einer Brücke durchgestakt oder von Männern getreidelt, gefischt wird mit der Angel von einem Nachen aus. Auch der Uferstreifen mit der Torwache ist belebter, wie denn auch die Wäscherinnen nicht fehlen. Die Stadtmauer mit dem historischen Schloß erscheint näher gerückt, das perspektivische Problem aber zeigt noch die alte gotische Rückständigkeit. Die Farbengebung ist licht und heiter, die Lokaltöne herrschen vor, nehmen aber, besonders bei der bunten Kleidung der Figuren, nach der Tiefe zu an Intensität ab, auch das Schloß ist gegen die Mauer davor lichter gehalten und die Färbung des Himmels gut beobachtet.

Ein neuer Schmuck aber ist zu den ganzseitigen Monatsbildern hinzugekommen: die schwungvolle Umrahmung der eigentlichen Kalenderseiten bietet in originellster Weise einer Fülle von weiteren Arbeitsbildern Raum. Wir geben davon drei Proben. Im März (Abb. 5) nächtliches Fischen bei Laternenlicht mit Aalreusen (man sehe, mit wie festem Griff der Mann den sich windenden Aal packt), die uns an die Kapitelle von Cluny und Vezelay erinnern (I S. 192f.), und wie es scheint, mit Hilfe eines an einem beschwerten Hebelarm befestigten Eimers. Links wird die wasserschöpfende Frau J. F. Millets vorweggenommen, die Herrin leuchtet ihrer Magd mit einer madonnen-geschmückten Laterne — hat es damit eine besondere, im Landesbrauch oder im Aberglauben begründete Bewandnis? Hier also ist das Problem der nächtlichen Beleuchtung in dreifacher Fassung aufgestellt und glänzend gelöst, das später vornehmlich von Honthorst, aber auch von Dou und Metsu mit Vorliebe behandelt wurde; auch

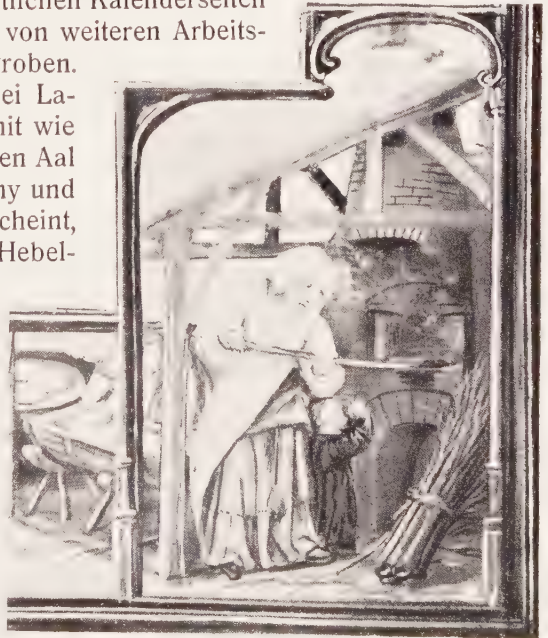


Abb. 7. Dezemberbild aus dem Breviarium Grimani



Abb. 8. Januarbild aus dem Livre d'heures de Hennessy

Mondlicht scheint auf dem Wasser zu liegen, dessen zarter Schimmer die Häuser des jenseitigen Ufers übergießt. Das Augustvollbild findet am Fuß des zugehörigen Kalenderblattes einen Nachtrag (Abb. 6) in den beiden Schnittern, deren einer in der Mittagshitze mit offenem Munde schläft, während der andre seinen Durst aus dem fließenden Brunnen löscht; die beiden durch Arbeit und Hitze geweckten Hauptbedürfnisse, Durst und Schlaf, hätten nicht leicht eine geistreichere, dem Schema der Randleiste besser angepaßte Interpretation finden können. Wenn spätere Monatsfolgen, wie die von Swart von Groningen (Abb. 17) oder das Sommerbild von Pieter Brueghel (Abb. 18), den Trunk aus dem Tonkrug neben die Schnitterarbeit stellen, so folgen sie wohl ebensosehr der alten Tradition wie der Natur.

Wie in den Très Riches Heures des Herzogs von Berry,

so tritt auch im Breviarium Grimani das berühmte Halali der fürstlichen Eberjagd als Vollbild an Stelle des üblichen bäuerlichen Schweineschlachtfestes. Der zur Strecke gebrachte Eber kehrt wieder am Fuß des zugehörigen Dezemberblattes, und gleich daneben trifft man die Vorbereitungen für das festliche Mahl (Abb. 7). Der Teig wird in einer Backmulde geknetet, daneben liegen auf einer Platte drei bereits geformte runde Kuchen, das Hauptinteresse aber gilt der Frau, die einen gar gewordenen aus dem Backofen holt; begehrt streckt ein Kind die Hände danach aus. Auch bei den übrigen Monaten greift vom Zentrum des Monatsbildes aus gewissermaßen das Leben selbst um sich, um das Arbeitsbild auszuweiten und zu vervollständigen.

Aus der Beningschen Werkstatt in Brügge stammen auch die Miniaturen des Livre d'heures de Notre Dame, gewöhnlich de Hennessy genannt. Wir wählen diesmal absichtlich ein Monatsbild, das weniger der Arbeit als der Erholung gilt, das des Januar (Abb. 8), ein Kältebild, das sonst durch den sich am Feuer wärmenden Alten bestritten wird. Hier ist wie auf dem englischen Misericord aus Ripple (Abb. 27) die spinnende Frau dazu gekommen und das Söhnlein, das — man denkt an das berühmte Wahrzeichen von Brüssel — kindlich naiv sein Bedürfnis befriedigt. Neben diesem Interieur fesselt die winterliche Landschaft, die sich in der Ferne in einem zarten Dufts Schleier verliert. Weich hüllt der Schnee alles ein, und alles beeilt sich, hinter den warmen Ofen zu kommen. Unsere Abb. 8 hat Originalgröße.

Das Weiterleben der Kalenderbilder

Den illustrierten Buchkalender in seiner fernerer Entwicklung zu verfolgen, würde bei seiner durch den Bedarfszweck erklärlichen großen Verbreitung allzu weit führen, wir müssen uns mit diesen Höhepunkten begnügen. Es geht damit wie mit sonstigen Errungenschaften, wo ursprünglich die hohe Gesellschaft, Hof und Adel, den Ton angibt: sie werden von den auf der sozialen Stufenleiter tiefer stehenden Schichten nachgeahmt, steigen zunächst zum vermögenden Bürgertum herab und von da zur breiten Masse des Volkes; Hand in Hand damit geht, indem zugleich das künstlerische Niveau sinkt, eine nur zu leicht vergrößernde Anähnlichung an die neuen Bedarfskreise, bis die zeichnende und malende Hand durch die vervielfältigenden Künste abgelöst wird, was zugleich eine auch im allgemeinen Kulturinteresse höchst erwünschte Verbilligung bedeutet. Einen Blick in diese Produktion, wie ihn die Kupferstiche von F. Brun aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 9—14) gestatten, überzeugt unmittelbar von ihrer Abstammung von der burgundisch-französischen Kalenderminiatur. Einzelne nicht typische, sozusagen akzessorische Arbeitsmotive, wie das Eggen, die Schafschur, das Melken, kommen in den beiden besprochenen Prachtwerken vor, und wenn z. B. im *Breviarium Grimani* auf den eigentlichen Kalenderseiten die beiden den Monat beherrschenden Tierkreiszeichen jedesmal oben in der Randleiste nebeneinanderstehen, jedes also zweimal nacheinander erscheint, so gibt der Zeichner des 16. Jahrhunderts unter dem Zwang des gedruckten Formats das alte Symbol jedesmal wie vom Himmel auf die Erde gesunken in der Monatsmitte und wird dadurch sozusagen zur Arbeitsteilung genötigt. So tritt, wenn nicht, wie im Juli, das Thema selbst eine Teilung gestattet, im April neben die Baumpflege (das Pfropfen erscheint schon in der Zwielfaltener Chronik, I Abb. 193) die Milchwirtschaft, im November neben das Holzhauen das Flachsbrechen. Die künstlerische Aufmachung ist durchaus volkstümlich, höheren Ansprüchen genügt sie nur in bescheidenem Maße.

Neben diesen Abkömmlingen einer großen Kleinkunst pflanzt sich das Monatsbild der alexandrinischen Tradition in der üblichen Rundform (I Abb. 203), man darf in diesem Falle getrost sagen, „unentwegt“ fort, ja es diente sogar, wie im alten Erfurter Rathaus auf Holzscheiben von 1 m Durchmesser gemalt, als Wandschmuck. Nicht gemalt, sondern gezeichnet, wird es dann in die kräftige Sprache des Holzschnittes übersetzt (Abb. 15, 16), und wie das Bild, so sprechen die darunter gesetzten Reime in der gleichfalls über ein Jahrtausend alten Ich-Form unmittelbar zum Herzen. Die Gesundheitsregeln sind gleichfalls altes Kulturgut. Unsre Beispiele zeigen bei einfachster, dem Holzschnitt gemäßer Technik großen künstlerischen Takt: der Säemann geht ins Bild hinein, die Achsenverschiebung wird durch den Berg im Hintergrund ausgeglichen, und wenn beim Märzbild der Zeichner links etwas ins Gedränge gerät, so sichert er zugleich und füllt seine Komposition klug durch den Baum im Hintergrund. Auch psychologisch ist das Bild sehr fein, die Sorgsamkeit der Pflugführung, die Rücksichtnahme des Treibers auf etwaige Hindernisse konzentriert sich in der Blickrichtung auf die Radachse des Pfluges. Es lebt in diesen anspruchslosen, aber doch höhere künstlerische Ansprüche voll befriedigenden Holzschnitten etwas von der kernhaften Art des deutschen Bauernstandes, aus dem sich noch heute das Blut der Nation auffrischt und immer wieder auffrischen muß, wenn es den zersetzenden Einflüssen der modernen Zivilisation auf die Dauer widerstehen soll.

Auch der niederländische Kupferstich des 18. Jahrhunderts bewahrt die altgeheilte Rundform. Das Julibild aus der Monatsfolge des Swart van Groningen unter dem Zeichen des Löwen (Abb. 17) ist sehr sorgfältig komponiert, der Zeichner bemüht sich, durch die Stellung der Hauptfiguren, die Richtung des Sensenstiles und die



Abb. 14–16. Monatsbilder: Mai, Juli, Juni. Kalender von T. Burg, 15. Jhdh.

noch stehende Garbenmauer den Blick diagonal in die Tiefe zu lenken, wo er weitere hübsche Motive ausbreitet, aber zu diesem Zweck muß er dem Arbeitsakt des Mähers Gewalt antun, der in dieser um einen Viertelkreis verschobenen Stellung nimmermehr diesen Garbenschnitt hervorbringen kann. Das läßt darauf schließen, daß es dem im übrigen so feinfühligem Künstler mit dem herkömmlichen Motiv kein rechter Ernst ist, er ordnet es seinen künstlerischen Zwecken unter, statt Form und Inhalt ins rechte Gleichgewicht zu bringen und sich gegenseitig durchdringen zu lassen.

Nicht dagegen war, wie sich das aus ihrer Herkunft erklärt (H. S. 196), die für die Monatsbilder übliche Rundform auch für die beliebten Darstellungen der vier Jahreszeiten zuständig, obwohl es von Haus aus nahe lag, sie durch das ihnen am meisten entsprechende Monatsbild zu symbolisieren, sind doch schon auf dem Kalenderblatt der Zweifaltener Chronik (I. Abb. 193) den ersten drei der die vier Ecken umwickelnden Jahreszeiten die Symbole des Mai (Blumen), des Juli (Sichel) und des Oktober (Trauben) in die Hand gegeben, während für den Winter das Februarbild des sich am offenen Feuer wärmenden Alten herhalten muß. Wir geben ein Sommerbild aus der Folge der vier Jahreszeiten von dem großen Bauernmaler Pieter Bruegel d. Ä. (Abb. 18), das freilich auch bereits, ganz dem entgegen, was ihn sonst so groß macht, was auch seine Wiener Gemälde der vier Jahreszeiten auszeichnet vom Romantismus angeknüpelt ist. Es verrät sich das namentlich in der Übertreibung des muskelschwellenden plastischen Kontraposts bei dem seinen Durst stillenden Mäher, aber auch der vom Rücken gesehene links läßt in der Durcharbeitung der von dem Arbeitsakt angesträngten Muskeln den kommenden Einschlaf spüren. Übrigens gibt Bruegel schon zum Voraus eine Kritik der falschen Stellung des Mähers auf Abb. 17, denn in der Richtung des ersten Mähers arbeiten an derselben Mähel noch zwei weitere in die Tiefe, so daß die treppenförmige Abstufung des Abtragschnittes sich dreimal wiederholt, ein weiter schneidet im Gegensatz auf den Beschauer zu. Abtragsleser, Garbenbinder und andre Figuren beleben den Mittel- und Hintergrund des schön aufgebauten Landschaftsbildes, das am hochbeladenen Heuwagen kröhet. Glühend sonnet die Sonne ihre Strahlen herab, man begreift den seligen Durst und wundert sich nur, wie der Kopf der dicken Frau rechts ganz unter seiner Früchtelelast verschwindet.



Abb. 12—14. Monatsbilder: Juli, September, November. Kupferstich von F. Brun. 16. Jahrh.

Mit bewußter Absicht, aber auch sehr ausdrucksvoll läßt der Künstler das eigentliche Arbeitswerkzeug des Sommers, die Sense, die Unterschrift keck überschneiden; sie ist, früher nur für den Grasschnitt im Gebrauch, jetzt an Stelle der im Altertum und Mittelalter für den Getreideschnitt üblichen gezähnten Sichel getreten (I Abb. 188), offenbar, seit man nicht mehr, wie schon in Ägypten (I Abb. 2, 3), die Halme in halber Höhe stehen ließ, um sie zur Bodendüngung mit unterzupflügen, sondern sie in ganzer Länge abschnitt, um sie nach dem Ausdrusch statt des Laubes als Stallstreu und zu sonstigen Zwecken zu verwenden. Vielleicht kann man, halb im Ernst, halb im Scherz, sagen: die neue Zeit beginnt im Norden mit dem Gebrauch der Sense für den Getreideschnitt!

Bildwirkerei und Wandmalerei

Nicht nur die Gleichheit von Ort und Zeit der Entstehung rechtfertigt es, wenn wir der Betrachtung der burgundisch-französischen Kalenderminiatur die monumentale Kunstgattung der auch von südlichen Mäzenen hochgeschätzten flandrischen Bildteppiche mit Bauerndarstellungen anschließen. Sind doch beide Gattungen — die Bildteppiche müssen uns als Ersatz für die verlorene blühende Wandmalerei dienen — einer gemeinsamen Wurzel entsprossen, dem Kontrast zwischen dem Zwang der Hofetikette und der in dieser hohen Gesellschaft, „deren unbändiges Temperament lastender Prunk und höfisches Zeremoniell nur äußerlich zivilisierte“ (Aby Warburg), sich keineswegs verleugnenden Freude an der ungebrochenen Kraft flämischen Volkstums. Wie dieser Kontrast im Rahmen des von jeher bäuerlichen Kalenderbildes die Verherrlichung des eigenen höfischen Treibens hervorgetrieben hatte, so verlangte umgekehrt die Überfeinerung des letzteren nach ihrem Ausgleich und Widerspiel, „dem grotesken Treiben der Holzbauern“, lebensgroß als Wandschmuck der ausgesuchten Lebensgenuß bestimmten Räume. Hier, wo man nicht mehr an die immer noch halbwegs kirchliche Tradition gebunden war, sondern einem ganz profanen Zweck huldigte, konnte man sich der geistlichen Bevormundung, die ohnehin jener ungezüglichten Naturkraft stracks zuwiderlief, gleich von vornherein entziehen. So war es in diesen Bildteppichen dem nordischen Realismus vergönnt, sich mit seiner unerhörten Bild-



In gottes namen amen,
Säe ich meinen samen,
Ich bitt dich her: sant Galle,
Das er mir nützlich falle.



Ich bin geboßsen merz.
Den pflug ich hie auff stetz.
In disem monat lasse kepn blüt.
Doch ist schweiß baden fast güt.

Abb. 15, 16. Oktober- und Märzbild. Aus dem „Teutschen Kalender“

kraft und seinem derben Humor an einem ihm im Tiefsten homogenen Stoff in größtem Format ungehindert auszuleben. Und während selbst in freieren Schöpfungen, wie in dem Damenkalender Karls V. von Frankreich, dem bäuerlichen Arbeitsbild die gotische Stilisierung noch in den Knochen steckt, finden wir hier „eine überraschende Fähigkeit, lebensgroße Gestalten in dem packenden Ausdruck momentaner Tätigkeit zu erfassen“, mit jener derb bäuerlichen Charakteristik, wie sie am ungeschminktesten

Pieter Brueghel d. Ä. später ausprägt und wie sie dann für die gesamten niederländische Bauernmalerei maßgebend geblieben ist.

Um aber auch innerhalb der besondern Gattung der Kunstwirkerei die erforderliche Distanz von dem Stil der Gotik zu gewinnen, schicken wir mit Abbild. 19, 20 und der Farbentafel II ein noch rein gotisches Schweizer Laken aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts voraus, wo das bäuerliche Thema der Ackerbestellung äußerst treuherzig in einer damals sehr beliebten poetischen Umdichtung behandelt wird, indem für die wirklichen Bauern die märchenhaften Wildleute in ihrer bunten Zotteltracht eintreten, ohne daß dabei irgendwelche humoristische oder satiri-

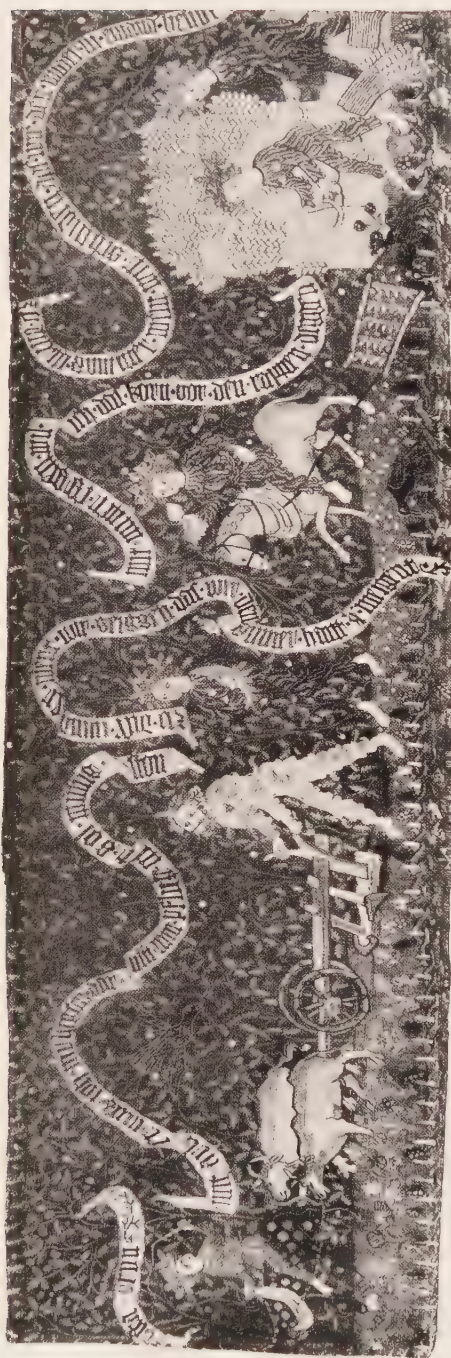


Abb. 17. Swart von Groningen. Julibild. Kupferstich



Abb. 18. Pieter Bruegel d. Ä.: Sommer. Kupferstich aus der Folge der vier Jahreszeiten

sche Tendenz fühlbar wäre — das beweist auch der Text der Schriftbänder, die reichlich das dekorative, aus Hopfenranken gebildete Laubwerk des Hintergrundes durchziehen, der mit deutlich vernehmbarem lehrhaften Unterton wiederholt hervorhebt, daß von dem Erntegut nichts verabsäumt noch veruntreut wird. Die wohlüberlegte Komposition — wie hübsch führen beiderseits die gespannten Fahrzeuge aus dem Bilde heraus! — beginnt mit dem von einem Paar Pferden und einem Joch Ochsen gezogenen, von einem großen, bärtigen Wildmann geführten Pflug, hinter dem gleich eine Säerin hergeht und den Samen ausstreut, der sogleich eingeeeggt wird; es folgt, ohne daß der Zeiteinschnitt markiert ist, Ähren sichelnd ein bekränztes junges Schnitterpaar, die Wildfrau wieder nur an den nackten Brüsten kenntlich, drei andere Wildleute binden Garben. Allen diesen wird, nicht ohne Mahnung zu treuer Arbeit, von einer Wildfrau und ihren zwei Kindern Essen und Trinken zugetragen, das dritte Kind bleibt in der luftigen, mit Eichenblättern gedeckten Waldhütte bei den Kochtöpfen zurück. Auch sonst ist die Darstellung sehr lebensvoll, wie der Reiter vor dem Pflug die Peitsche schwingt und seinem Braunen ermunternd „usta!“ zuruft, und wie auf der andern Seite der Wagenführer sich mit einem Lobspruch auf den kühlen Wein aus der Flasche stärkt, aber auch dem traulich auf dem Wagen sitzenden jungen Paar zuruft, es sich wohl sein zu lassen. Auch die zarten, wohlabgestuften Farben machen das Laken zu einem Juwel altdeutscher Bildwirkkunst. „Der Bildteppich“, sagt die Herausgeberin Betty Kurth, „scheint, wie der Holzschnitt und das Glasgemälde, ein dem deutschen Empfinden besonders adäquater Ausdruck gewesen zu sein. Durch



ustia brun

mit · arbeit · mus · ich · muhegon
darum · min · pflug · nit · sol · müssig · ston

ze · dise · winder · went · wir · seiggen
das · wir · den · sumer · hant · ze · meiggen

mit · miner · eggen
wil · ich · das · korn · vor · den · rappen · deggen

zu · disem · summer · went · wir · schniden
das · wir · den · winder · bi · einand · beliben



mit · truwen · bring · ich · das · korn
bind · es · das · es · nit · wert · vloren

ze · samen · wil · ich · es · binden
das · wir · es · den · winder · wider · findent

ich · will · uch · bringen · ze · essen
untrw · sond · ir · gegen · mir · vgessen

wir · fürend · hem · das · korn
untrw · ist · gar · verlor
kalt · ist · der · win

Abb. 19, 20. Rücklaken mit wilden Leuten bei der Landarbeit. Schweizer Arbeit um 1275. Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie



SOGEN. WILDEMÄNNERTEPPICH. WANDBEHANG (RÜCKLAKEN) MIT WILDEN
LEUTEN BEI DER LANDARBEIT. (AUSSCHNITT) 15. JAHRT.

Wien, Österr. Museum für Kunst und Industrie

seine in kräftigen Farbwerten und klarer Formabgrenzung offenkundig zur Schau getragenen dekorativen Bestrebungen, durch die Schlichtheit und Unbefangenheit, mit der Text und Bild sich zu illustrativer Schlagkraft ergänzen, durch all diese Eigentümlichkeiten, die wie ein Scheudeck gegen fremde Einflüsse wirkten, erklärt es sich, warum die deutschen Bildwirkeren der Gotik gegenüber andern Kunstwerken der Zeit in besonderem Maße als Dokumente der spätmittelalterlichen Vorstellungswelt, als Repräsentanten der bürgerlich-demokratischen Kultur, als Träger der nationalen Eigenart jener Epoche erscheinen.“

Diesem Repräsentanten einer bürgerlichen Kultur steht nun in dem fast zwei Jahrhunderte jüngeren flandrischen Wandteppich (Abb. 21) der Vertreter einer höfischen Kunst gegenüber, die es offensichtlich darauf abgesehen hat, sich über das niedere Volk in Gestalt dieser grobschlächtigen Holzknechte lustig zu machen. Wie sehr haben sich aber auch inzwischen die Zeiten geändert! Von gotischen Stileigentümlichkeiten ist kaum mehr eine Spur zu bemerken, Haltung und Bewegung der Figuren beruht durchaus auf Naturbeobachtung, die in dem Kontrapost des Arbeiters rechts unten sogar eine ansehnliche Höhe erreicht. Von Komposition allerdings ist hier ebenso wenig zu bemerken wie auf den Monatsbildern der *Livres d'heures*; die acht Figuren sind nur möglichst in gleichen Abständen auf das Bildfeld verteilt, aber jede anders motiviert, nur die beiden Säger bindet ihre Arbeit unmittelbar zusammen. Ein Motiv wie den den angehaueenen Stamm umwerfenden Holzhauer oben in der Mitte wird man so leicht nicht wieder in der Kunst antreffen, es beruht ganz auf individueller Beobachtung. Noch zwei andere führen die Axt, ein vierter ein sichelartiges Hackmesser. Die Scheite werden von einem Mann mit turbanartiger Kopfbedeckung aufgeschichtet, während daneben sein Gefährte sich durch einen kräftigen Zug aus der Flasche stärkt. Nur

dem Scheine nach steigt das Waldgelände nach der Tiefe an; auch hier die uns wohlbekannte Kavalierverspektive. In dem nordischen Eichwald, dessen Stämme nicht urwüchsig sind, sondern nach der Schnur ausgerichtet stehen, finden sich, von Jagdhunden abgesehen, nicht bloß, ohne sich durch die geräuschvolle Arbeit stören zu lassen, einheimische Vierfüßler, Hirsche, Rehe, Hasen und Eichkätzchen, auch exotische wilde Tiere haben sich hierher verirrt, ein Löwe, der freilich bedenkliche Ähnlichkeit mit einem Wapentier hat, und ein Pardel, Fasanen wiegen sich in den Zweigen, und ganz im Hintergrund treibt sich ein grimmiger Wolf herum. Es ist einmal der *Horror vacui*, „der Fülltrieb des Webers“ (A. Warburg), der zu dieser lückenlosen Überfüllung des Bildraums verführt, dann aber auch wohl der Wunsch, das Auge des Beschauers möglichst vielseitig zu beschäftigen und ihm Überraschungen zu bereiten; auch die Pflanzenwelt des Waldbodens kommt dabei für den Kenner nicht zu kurz.

Das oben eingestickte Wappen mit drei Schlüsseln weist auf den Kanzler Rolin als Auftraggeber hin, und zwar war es das damals sehr angesehene Atelier des Pasquier Grenier, später seines Sohnes Jean Grenier, das diesen besonderen Bilderkreis der *boucheurs* (Holzhauer) und *vignerons* (Winzer) pflegte, das auch für den Landesfürsten Herzog Philipp den Guten und später für Philipp den Schönen solche Bildteppiche lieferte. Die Naivität freilich der von uns wiedergegebenen ältesten Arbeit wird später nicht mehr erreicht, sie schleift sich auf zwei späteren Teppichen schon erheblich ab. „Das Hofnarrenprivilegium spätmittelalterlicher höfischer Kultur“ jedoch, wie Aby Warburg es treffend nennt, ist für den flämischen Bauer, als die Renaissance und der Humanismus die antiken Satyrn an ihre Stelle gesetzt hatte, doch wiederum durch Pieter Brueghel d. Ä. erneuert und so in die Blütezeit der niederländischen Kunst hinübergerettet worden.



Abb. 21. Burgundischer Wandteppich mit arbeitenden Holzbauern. Um 1460

Und noch einmal müssen wir für eine andre künstlerische Technik, die aber der der Wandteppiche nächstverwandt ist, für die Wandmalerei, an die Monatsbilder der Livres d'heures anknüpfen, und zwar sind es die Fresken im Adlerturm von Trient, die in einer reich mit Naturbeobachtung durchsetzten Landschaft gleichfalls höfisches und bauerliches Leben durcheinandermischen und uns so zu einem Sprung von diesem nördlichen Mischlande germanischer und romanischer Kultur auf einen Boden nötigen, wo sich in gleicher Weise deutsches und italienisches Volkstum begegnen. Zweifellos liegt in diesen Monatsbildern eine der burgundisch-französischen gleichlaufende, wenn nicht von dem überragenden Einfluß der französischen Hofkultur beeinflusste Entwicklung vor, die in dem deutsch-venezianischen Mischstil dieser Südtiroler Malerschule ihren Niederschlag fand. Das höfische Leben beherrscht die Monate Januar und Februar, Mai und Juni fast ausschließlich, in den übrigen Monaten sind die bauerlichen Verrichtungen in der nach mittelalterlicher Perspektive übereinander aufgebauten Landschaft mit dem Bestreben verteilt, der Wirklichkeit neue malerische Reize abzugewinnen. Auch hier begegnet uns (Abb. 22), diesmal im April, der eggende Bauer zu Pferde und der Säemann. Im Juni werden wir, vielleicht zum ersten Male in der Kunst, auf die Alm zu den Sennhütten geführt, wo vier Sennrinnen melken, buttern und Käse bereiten. Im Juli wird unten im Bergsee gefischt, oben (Abb. 23) machen sieben Landleute, auch eine Frau darunter, mit Sensen, Rechen und hölzernen Gabeln Heu, auch der Schnitter fehlt nicht, der vor seiner Hütte sitzend die Sense dengelt. Im August wird, gleichfalls von sieben Schnittern und Schnitterinnen, das Korn gesichelt, werden Garben gebunden, auf Erntewagen abgefahren und in einer Scheune abgeladen. Im September finden wir die Rübenenernte, die ja auch in Mittelitalien eine Rolle spielt (I Abb. 226), es wird für die Wintersaat gepflügt und der Boden mit der Hacke bearbeitet. Den Oktober zeigt unsre Abb. 24. Die Weinlese ist in vollem Gange: vorn wird mit dem Stößel gemostet, dahinter unter einer Hütte mit der Schraubenpresse gekeltert. Auch hier mischt sich in den ländlichen Betrieb das höfische Leben ein: eine Edeldame versucht eine Traube, der Edelherr zieht eine Mostprobe vor. Auch hier ist das künstlerische Bestreben nur darauf gerichtet, die Einzelbeobachtungen schicklich auf das Bildfeld zu verteilen, von perspektivischem Ausgleich der Maßverhältnisse ist noch ebensowenig die Rede wie von Einheitlichkeit und Gleichgewicht der Komposition. So bietet der Adlerturm ein wertvolles Seitenstück zu den Schilderungen Pauls von Limburg und Alexander Benings, wertvoll auch besonders deshalb, weil eben im Norden die gleichzeitige Wandmalerei untergegangen ist.

Eindringen des Realismus in die kirchliche Dekoration

Der Schritt vom kirchlich Geheiligten zum Profanen, die Aushöhlung und Ausweitung einer überlieferten sakralen Form durch einen neuen Geist, der sich, ein allgemeines Kennzeichen des Übergangs vom Mittelalter in die neue Zeit, von einem phantasiemäßig erschaute Jenseits der Diesseitswirklichkeit zuwendet, er läßt sich auch an einer Stelle beobachten, wo wir ihn am wenigsten erwarten sollten, in dem geheiligten Raum des Gotteshauses selbst. Es liegt im Wesen der menschlichen Natur, daß Gefühlseregungen, deren normaler Äußerung irgendwie der Weg verbaut ist, auf Seiten- und Schleichwegen zur Entladung kommen. Auch die religiösen Gefühle machen davon keine Ausnahme; gegenüber der Hochspannung innerer und äußerer Devotion, wie die kirchliche Disziplin sie von Klerus und Ordensgeistlichkeit verlangte, bedurfte es eines Sicherheitsventils für kontrastierende Stimmungen, wie sie nun



Abb. 22. Aus dem Monatsbild des April. Fresko im Adlerturm zu Trient



Abb. 23. Aus dem Monatsbild des Juli. Fresko im Adlerturm zu Trient

einmal in der gesunden menschlichen Natur sich regen. So versteht man die Drollerien und Grotesken der Psalterien und Breviere; nur so versteht man auch, daß gerade im Allerheiligsten des Gotteshauses, im Chor, diese seelische Kontrastwirkung einen auch höheren Orts gern geduldeten Schlupfwinkel fand, daß sich der Humor, die Satire, die Burleske und Groteske, oft aber auch nur das einfach Menschliche dort ein Plätzchen eroberte, das ohnehin der Schwachheit des Fleisches zur Hilfe zu kommen bestimmt



Abb. 24. Aus dem Monatsbild des Oktober. Fresko im Adlerturm zu Trient

war, nämlich als Schmuck der Misericords, jener kleinen konsolenartigen Sitzgelegenheiten, die sozusagen „aus Mitleid“ an der Rückseite der Klappsitze des Chorgestühls angebracht sind, um den durch die Liturgie zu langem Stehen verurteilten Klerikern



Abb. 25. Misericord aus Lynn



Abb. 26. Misericord aus Worcester



Abb. 27. Misericord aus Ripple

So sehen wir dort den Bauer beim Pflügen und Säen, beim Jäten, bei Getreide- (Abb. 25) und Heuernte, beim Dreschen, Schweinemästen und -schlachten. Dabei zeigt sich wie in englischen Kalendarien und im Breviarium Grimani das Bestreben, dem alten Typus durch Vervielfältigung neues Leben abzugewinnen: wie lustig die wie Couplet-sänger aufgereihten Mäher der Abb. 26 in ihrer auffallenden ländlichen Tracht! Ein Seitenstück zu Abb. 8 liefert ein Misericord aus Ripple (Abb. 27), wo zu dem mit

eine unauffällige Stütze zu gewähren. War es doch auch nicht gerade der edelste, wenn auch zu Unrecht mehr als billig verachtete Körperteil — es sei an seine künstlerische Ehrenrettung in Max Klingers Schrift „Malerei u. Zeichnung“ erinnert — dem diese Hilfe zugute kam, und wenn auch sicherlich Motive aus der biblischen Geschichte und Heiligenlegende das Ursprüngliche waren — Simson mit den Toren von Gaza und Genoveva am Webstuhl sind uns schon begegnet (I Abb. 357, 432) — so meldete doch bald das profane Leben seine Rechte an. Auch dabei mögen manchenorts die Monatsbilder eine Art Vermittlerrolle gespielt haben. Namentlich in England werden diese den besonderen Bedingungen der Konsolenform gemäß abgewandelt.



Abb. 28. Pieter Brueghel d. Ä.
Aus d. Sprichwörtern. Ausschnitt

Fausthandschuhen am Kesselfeuer sich wärmenden Alten (vgl. I Abb. 238) die spinnende Frau mit ihrer Katze hinzugekommen ist, die sich die Pfoten leckt, ein häusliches Winterbild, der Feder eines Dickens würdig.

Eine satirische Note kommt in das Monatsbild, wenn auf einem andern Stück das vor den Heuwa-



Abb. 29. Von einem Chorgestühl (Kempen). 15. Jahrh.

gen gespannte Pferd protestierend den Kopf zurückwendet. Aus Spanien sei ein Misericord aus der Kathedrale von Barcelona erwähnt, wo sich das Dezemberbild zu einer förmlichen Schweineschlächtereier mit vier Figuren erweitert, ein grausames Schauspiel — für die Chorherren in der Fastenzeit! Aber auch die akzessorischen Tätigkeiten liefern dem Bildschnitzer Motive, so, wie im Breviarium Grimani, das Melken und die Schafschur, das Spinnen, das Butterstoßen; eine Chorstuhllehne aus Amiens zeigt eine Magd, die in einem Kübel Gemüse wäscht, das in einem Korb neben ihr steht.

Das satirische Arbeitsbild an den Chorstühlen knüpft an den im Sprichwort niedergeschlagenen Volkswitz an. Auf der Lehne eines Kempener Chorgestühls (Abb. 29) sitzt ein Bauer in Kapuze, der ein Schwein schert, ganz so, wie es später Brueghel in seinem großen gemalten Sprichwörterpanorama darstellt (Abb. 28). „Ik scheer het schaep, en de andere het verken“ heißt es unter der gleichen Darstellung eines späteren Holzschnittes. Das Beschlagen der Gans, wobei mit dem Doppelsinn von *shoe*, Schuh und Hufeisen, *to shoe*, beschuhen und beschlagen, gespielt wird, ist in England beliebt; in Whalley ist die Gans in einen Pferdenotstall eingesperrt, und die Umschrift lautet:

Whoso melles of wat men dos,

Let hym cum hier and sho the goes,

zu deutsch etwa:

Wer sich in fremde Dinge einmischt ungerufen,
Laßt her ihn kommen und die Gans behufen.

Wir geben eine verwandte Schnitzerei aus Beverley, die den Vorgang drastisch schildert (Abb. 30). Das eheliche Leben persifliert ein Misericord in Hoogstraeten, wo der Mann seine Frau



Abb. 30. Von einem Chorgestühl in Beverley. 15. Jahrh.

im Schubkarren fahren muß, ein satirisches Arbeitsbild, die Umkehrung des berühmten Wortes:

Für die Spätzin sind die Pflichten,
Für den Spatz ist das Pläsier.

Ein andermal ist es ein Narr, der seinen Hund auf der Schiebkarre fährt. Selbst die Tierfabel liefert zuweilen ein satirisches Arbeitsbild, so wenn Fuchs und Esel zusammen ein Brett durchsägen, wobei es natürlich auf das Prellen des Esels abgesehen ist.

So schlägt also auch diese Kunstübung, wie sie äußerlich im mittelalterlichen kirchlichen Brauch wurzelt, innerlich die Brücke hinüber zur neuen Zeit; das ist das Köstliche des Volkshumors, daß er sozusagen unsterblich ist, daß er von keinen Zeitschranken weiß. So kann sich Ältestes und Jüngstes berühren und erfreuliches Zeugnis ablegen von dem gesunden Lebensstrom, der die Tiefen der Volksseele durchzieht.

2. DAS ARBEITSBILD

DER MITTELALTERLICHEN LITERARISCHEN QUELLEN

Das von Haus aus profane Arbeitsbild tritt während aller dieser Zeitläufte hinter dem irgendwie aus religiösen und kirchlichen Quellen sich herleitenden ganz zurück; nicht im Gegensatz zur religiösen Idee, sondern unter ihrem Schutz und Deckmantel wußte es sich, wie wir sahen, ein Plätzchen zu erobern. Das seltene Beispiel einer rein weltlichen Skulptur bietet, wie hier im Vorübergehen bemerkt sei, das Küchenportal des Palais Jacques-Coeur in Bourges (Abb. 31), wo links des die Mittelachse bildenden Kamins, wo ein Kessel über dem lodernden Feuer hängt, zwei Köche hantieren, rechts eine Magd mit Aufwaschen beschäftigt ist; formal betrachtet freilich ist auch hier das sakrale Vorbild nicht zu verkennen. Sodann aber kommt die profane Literatur des Mittelalters als Bildquelle für uns in Betracht. Allerdings kann es sich auch hier nur um eine spärliche und zum guten Teil zufällige Auslese handeln, denn nur wenige Kenner werden das weite Gebiet zu umspannen vermögen.



Abb. 31. Küchenportal des Palais Jacques-Coeur, Bourges

Als ganz profan freilich wurden im Mittelalter nicht alle diese literarischen Quellen empfunden. Der Nimbus einer höheren Welt umstrahlte in seinen Augen auch die klassischen, das heißt bei der Unbekanntheit mit den griechischen die lateinischen Dichter und Schriftsteller, allen voran den „christlichen“ Poeten Vergil, den Sänger der Größe Roms, dessen Aeneis diesem Zeitalter Homers Ilias und Odyssee ersetzen mußte. An des Aeneas Schicksalen, wie sie nach französischem Vorbild der deutsche Epiker Heinrich von Veldeke besingt, nimmt der Illustrator der Berliner Handschrift der „Eneit“ innigsten Anteil: wie Venus in ihres Gatten Vulkan

Werkstatt eintritt und ihn mit erhobenen Händen, denen sich zugleich das Schriftband entwindet, angesichts des bevorstehenden Kampfes um Waffen für ihren Sohn Aeneas bittet, zugleich mit dem Sühneversprechen wegen ihrer Liebschaft mit dem Kriegsgott Mars (Abb. 32). Und schon ist der rasch besänftigte Schmiedegott am Werk, er gibt, nicht anders als der Hephästus in der für Vergil vorbildlichen Iliasszene (I Abbild. 63), dem Helm die letzte Vollendung, das Panzerhemd liegt bereits fertig am Boden, beides Rüstungsstücke der ritterlichen Hohenstaufenzeit, deren glänzendstem Hoffest, der Mainzer Schwertleite vom Jahre 1184, Veldecke beigewohnt hatte. Das alles ist in dem feinen Ton der romanischen Stilperiode sehr ansprechend erzählt. Und als Aeneas' treuester Freund Pallas im Kampfe gefallen war, läßt er ihm einen überaus kostbaren Sarg bereiten, an dessen Beschreibung der Dichter eine Unzahl von Versen verschwendet — der Illustrator macht sich die Sache bequemer (Abb. 33), er bestreitet die Szene mit dem hergebrachten Zimmermannsbild (I Abbild. 311) und gibt, wie die Unterschrift lehrt, dem Helden selbst die Axt in die Hand. Noch herrscht der Typus, es genügt, ganz allgemein den Ton angeschlagen zu haben und die Ausmalung im einzelnen der Phantasie des Beschauers zu überlassen.

Auch die geistliche Dichtung der Zeit schenkt uns ein kostbares Arbeitsbild, das nicht bloß an sich, sondern auch im Vergleich mit den inhaltlich verwandten französischen Darstellungen von besonderem Reiz ist (Abbild. 34). Die von dem Priester Wernher im Jahre 1472 gedichteten „Driu liet von der maget“ haben in der berühmten Hand-



Abb. 32. Vulkan schmiedet Waffen für Aeneas.
Aus der Berliner Handschrift der Eneit Heinrichs von Veldecke



Abb. 33. Aeneas zimmert einen Sarg für seinen Freund Pallas.
Aus der gleichen Handschrift

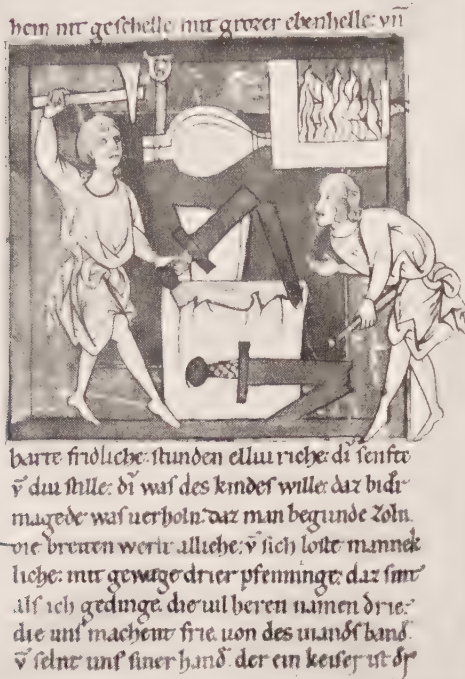


Abb. 34. Aus des Priesters Wernher „Driu liet von der maget“. Handschrift der Staatsbibliothek, Berlin

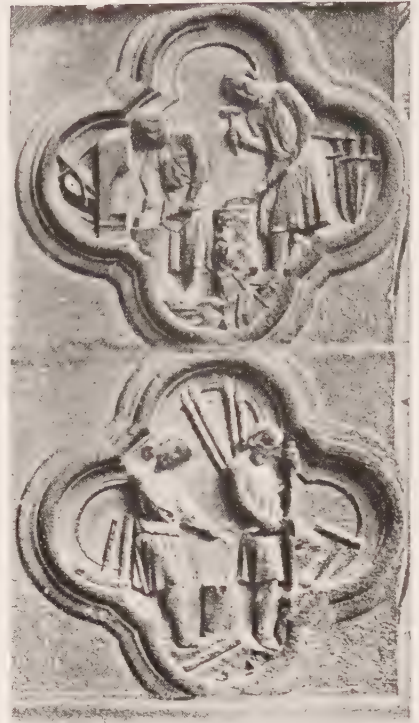


Abb. 35. Vom Sockel der Kathedrale von Amiens

schrift der Berliner Staatsbibliothek einen Illustrator gefunden, dem schon Franz Kugler, der ihn mit dem Dichter und beide mit dem Mönch Wernher von Tegernsee identifizieren wollte, einen hohen Rang unter den Fürsten der Mal- und Zeichenkunst angewiesen hat. Die von den augusteischen Dichtern prophezeite „Geburt des Kindes“ und das alsdann zu erwartende Friedensreich war von der Kirche von jeher mit den messianischen Weissagungen in Verbindung gebracht worden, und besonders war es der kleine Prophet Micha (Kap. 4), dessen mit Jesaja 2, 2—4 übereinstimmende, hier wie dort wohl von einem späteren Redaktor zugefügte Verheißung eines solchen Friedensreiches durch die Verknüpfung mit dem Anfang von Kapitel 5 („Und du Bethlehem Ephrata“) auf die Geburt Christi bezogen wurde. So versteht man die Verse Wernhers:

Dô wart ein chrestiger fride,
diu swert versluogen die fiwersmide,
beide speize unde sper,
daz man ir ninder fünde mêr.

harte fridliche
stunden elliu rîche.
diu senfte unt die stille,
diu was des kindes wille.

An ihnen begeistert sich der Künstler zu einer höchst eindrucksvollen Szene. Den Blick wie zu einem hohen Ideal erhoben, zerschlägt der jugendliche Schmied mit hochgeschwungenem Hammer ein Schwert nach dem andern, ohne das keifende Schelten des älteren Mannes zu beachten, der, die Scheide eines umgegürteten Schwertes festhaltend, ihm mit lebhafter Geste ob seines Beginns die heftigsten Vorwürfe macht. Wie kommt der Maler dazu, dem Friedensfreund einen Vertreter der Kriegspartei gegenüberzustellen? Erinnert der jugendliche Friedensheld nicht an Jung Siegfried, der in der Edda als Sigurd in Regins Schmiede gewalttätig auftritt und



Abb. 36. Alexander schlägt eine Brücke über den Euphrat.
Aus einer italienischen Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek

sicherlich auch in der Phantasie des Illustrators lebte, so daß wir auch in dem scheltenden Gegner einen Nachklang der deutschen Sage zu erkennen hätten? Jedenfalls würde sich die Dramatisierung der Szene, die in den sonstigen Darstellungen fehlt, so auf das einfachste erklären. Der um ein Jahrhundert spätere Meister der Vierpässe von Amiens (Abb. 35) illustriert die alttestamentliche Verheißung in zwei Szenen, indem er das Umschmieden der Schwerter in Pflugscharen und das der Spieße in Sicheln voneinander trennt, mit einem Wechsel der Front, der durch das Übereinander statt eines Neben- und Zueinander leider um seine beste Wirkung gebracht wird; der Arbeitsakt aber verläuft völlig handwerksmäßig, ohne den *furor teutonicus*, der in dem Miniator der Hohenstaufenzeit lebt. Zweifellos steht, vom innersten Zentrum der Kunst aus beurteilt, die deutsche Romanik hier höher als die französische Gotik, die trotz einer gewissen stilistischen Gebundenheit sich doch so sehr an der Wirklichkeit orientiert, daß für eine höhere Auffassung kein Raum mehr bleibt. Selbst das nur als Handwerksbild gedachte Relief von San Marco (I Abb. 455) bringt mehr Schwung auf, wenn auch die Einengung durch den Vierpaßrahmen dem französischen Meister zugute zu halten ist. Auch das Medaillon der Moralbibel, wo der Prophet Jesaja in Person erscheint (I Abb. 283), kommt über das Handwerksgemäße kaum hinaus.

Von großen historischen Persönlichkeiten lebt der fast schon zu Lebzeiten vom Mythos umwobene Alexander in der Phantasie des Mittelalters fort. Eine italienische Handschrift aus der Mitte des 14. Jahrhunderts zeigt den Brückenbau über den Euphrat ganz in der Kurzschrift der Romanik (Abb. 36). Der König, um den sich, auch dies ein Kennzeichen des romanischen Stils, sein Gefolge massiert, weist die Zimmerleute an, einer legt eine Kette, ein anderer bohrt ein Loch (Alexander, sagt der Text, ließ die Brücke mit Ketten und eisernen Bolzen binden), ein dritter legt ein Brett, also auch hier lauter bloße Andeutungen, die aber der nachschaffenden Phantasie genügen; der psychologische Faktor hingegen, das militärische Subordinationsverhältnis, spricht laut mit.

In der römischen Geschichte wird nicht leicht ein Illustrator an der Gründung Roms vorbeigehen. Eine italienische Liviushandschrift aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts (Abb. 37) schildert dafür einen Schloßbau ganz im gotischen Stil, u. a. mit Maßwerk-



Abb. 37. „Die Erbauung Roms“. Aus einer norditalienischen Liviushandschrift. Erste Hälfte des 14. Jahrh. Leipziger Stadtbibliothek



Et commence le p. et
deuxième livre d'ou
il parle du roy Numa pom
pilus. et de la fondacion
homme et leal à bien scaire
gouverner la terre apres si
vaillat roy. Le premier hom
me qui fut esleu ait le nom

Abb. 38. Die Erbauung von Croton. Aus der ersten illustrierten Ovidausgabe. Brügge 1484

fenstern, aber schöpft anscheinend nicht aus der Phantasie, sondern aus der Wirklichkeit. Da sich in der Handschrift öfter das Wappen des norditalienischen Hauses San Simone findet, so mag eine schloßartige Burg dieser Adelsfamilie dem Miniator vorgeschwebt haben. Natürlich fehlt auch die Berücksichtigung

durch den hoch zu Roß erscheinenden König nicht (vgl. I Abb. 338, 341f.). Vier verschiedene Zimmermannsarbeiten, wofür auf dem Bilde selbst der Raum fehlt, werden zur Seite besonders gegeben.

Gleichfalls in die sagenhaften Anfänge Roms gehört, wenn wir zeitlich etwas vorgehen dürfen, ein Städtegründungsbild, mit dem es eine ganz besondere Bewandnis zu haben scheint (Abb. 38); es ist ein Holzschnitt, entnommen der ersten, 1484 in Brügge erschienenen illustrierten Ausgabe der Verwandlungen des Ovid. Dort wird zu Anfang des 15. Buches erzählt, wie König Numa seine Heimat verlassen und nach der griechischen Stadt Croton in Unteritalien gekommen sei, deren ungewöhnliche Anlage seine Wißbegier erregt habe. So läßt er sich denn von einem der ältesten Bürger die Gründungssage der Stadt berichten. Merkwürdigerweise ist in dem vornehmen Herrn im hermelinbesetzten Mantel mit Gefolge offenbar



Abb. 39. Bau einer Abtei durch Karl den Großen. Aus „Cronicques et Conquestes de Charlemaine“. Grisailien von Jean le Tavernier

nicht der Argiver Myscelus zu erkennen, der auf das wiederholte Geheiß des ihm dreimal in Träumen erscheinenden Herkules die Heimat verlassen und die Stadt gegründet hatte, sondern der König Numa, so daß also das längstvergangene Ereignis während der Erzählung naiverweise unmittelbar vergegenwärtigt wird. Welches andre Mittel hätte der Zeichner auch besessen, um den Gründungsbericht vor unserm leiblichen Auge erstehen zu lassen? Zudem lockte das traditionelle Vorbild von derartigen Gründungen, wo stets dem besichtigenden fürstlichen Bauherrn vom Bauleiter Rechenschaft abgelegt wird, nur ist hier die Aufmerksamkeit des Königs nicht auf das Getriebe der Arbeit gerichtet, das ja für ihn nicht existiert, sondern auf den unterwürfigen Bericht des Maurers oder Bürgers. Das Vorbild der Szene ist, wie man bemerkt hat, Julianus Apostata zwischen seinen Räten und dem berichtenden Henkersknecht auf dem bekannten Wiener Gemälde des um 1460 jung verstorbenen Geertgen tot Sint Jans; der Zeichner, vielleicht ein wandernder Geselle, wird also durch Schulgemeinschaft mit diesem sinnigen Meister verbunden gewesen sein.

Von historischen Persönlichkeiten reicht in mythischer Verklärung Karl der Große in das Bewußtsein der Zeit hinein. Unter dem Titel „Cronicques et Conquestes de Charlemaine“ hatte David Aubert seine Taten beschrieben und der berühmte Kleinmaler Jean le Tavernier sein Buch um die Mitte des 15. Jahrhunderts für Philipp den Guten, Herzog von Burgund, mit Grisailien, grau ausgeführten Tuschzeichnungen mit getönten Fleischfarben und sparsamer Goldverzierungen, oder nach dem damaligen Ausdruck mit „histoires de blanc et de noir“ geschmückt. Den Bau einer Abtei durch Karl schildert er ganz in mittelalterlicher Weise (Abb. 39), die einzelnen Arbeitsbilder säuberlich auf die Bildfläche verteilt, die alten Typen (vgl. I Abb. 324ff.) vermehrt durch einige gut beobachtete neue, wie die Brunnenszene, die Wasserträger und den



Abb. 40. Einnahme von Jomensile. Bau einer Holzbrücke.

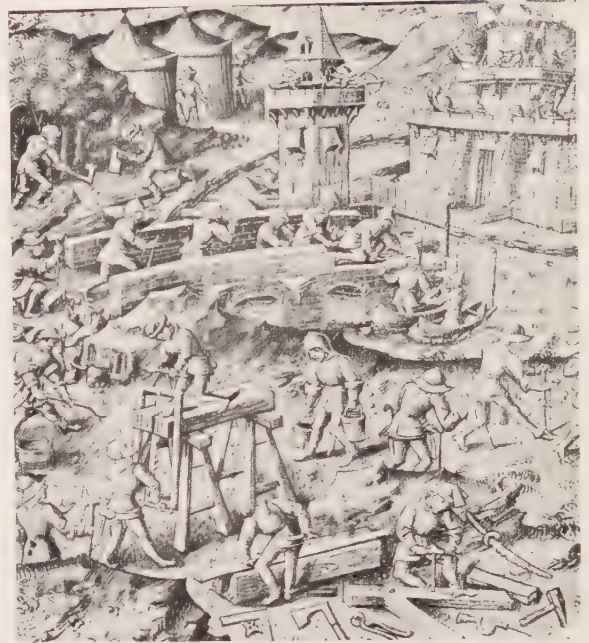


Abb. 41. Bau einer Steinbrücke.

Aus „Cronicques et Conquestes de Charlemaine“. Grisailles von Jean le Tavernier

Mann, der mit Rolle und Hebel eine Steinplatte bewegt. Bei dem Gerüst fällt die Sicherung durch kreuzweise Versteifung als Fortschritt gegen I Abb. 333 auf. Interessanter sind die militärischen Bilder, in denen sich die bewegte Zeit der Burgunderkriege spiegelt; wir geben davon zwei im Ausschnitt (Abb. 40, 41), den Bau einer hölzernen und den einer steinernen Brücke. Wir erinnern uns des Brückenbaues der Trajanssäule und des schönen Motivs des auf einem Brückenjoch sitzenden Legionars (I Abb. 178), dessen Fuß ins Wasser taucht, sowie der dort aufgeworfenen Frage, ob das Joch in diesem malerischen Reliefstil quer oder nicht vielmehr parallel zur Flußrichtung zu denken sei. Hier ist, wie die perspektivische Darstellung es ja erlaubt, eine Anzahl hölzerner Jochs bereits aufgestellt, weiteres Material wird am Ufer mit Beil, Meißel, Säge und Bohrer bearbeitet, man sieht, wie der Maler die Rollen verteilt. Reicher an Arbeitsmotiven ist der zweite Ausschnitt. Der steinerne Brückenbau geht im Mittelgrunde angesichts eines von einem diesseitigen Holzturm beschossenen feindlichen Forts unter Deckung durch eine Schutzwand vor sich, vorn werden, durch Armbrustschützen gesichert, weitere Belagerungsmaschinen vorbereitet; vornehmlich fällt die Sägergruppe in die Augen, die nicht mehr, wie beim Bau der Arche Noä (I Abb. 307 ff.), traditionell gebunden ist, sondern sich bestrebt, die Wirklichkeit wiederzugeben. Hinten wird im Wald das erforderliche Holz geschlagen und zugehauen. Aber auch für das bürgerliche Leben im Stil der späteren Niederländer hat Tavernier ein feines Verständnis. Gleich auf dem Widmungsblatt sieht man im Torbogen der Stadt einen Goldschmied, links vor dem Tor ein fleißig nähendes Mädchen, einen offenen Nähkorb und einen Hund neben sich. Aber so anschaulich dies handwerkliche Treiben in Krieg und Frieden geschildert ist, das stoffliche Interesse überwiegt doch das künstlerische bei weitem, es sind mehr Bilderbogen, die das Auge angenehm beschäftigen sollen, und auch die Massenproduktion brachte die Kunst in Gefahr, zum

Handwerk herabzusinken. Obwohl daher von einer eigentlichen Komposition nicht gesprochen werden kann, sondern das Augenmerk im wesentlichen nur auf geschickte Verteilung des Gegenständlichen auf der Bildfläche ohne Überschneidung gerichtet ist, so „gebar diese brave, fleißige Manier doch manche Gruppen und Szenen, die erst die spätere Zeit künstlerisch zu gestalten suchte und wußte“.

Auch zeitgenössische Romane befriedigten die Schaulust dieser höfischen Welt durch reichen Bildschmuck. Auf einer Miniatur aus dem französischen Roman der Halbtalienerin Christine de Pisan, „La Cité des Dames“, greift — in der Epoche der in Frankreich bei hoch und niedrig für die Errichtung von gotischen Kathedralen aufflammenden Baubegeisterung vielleicht nicht einmal etwas so Außergewöhnliches — eine vornehme Dame in hoher Flügelhaube beim Mauerbau dieser allegorischen Damenstadt eigenhändig zur Maurerkelle (Abbild. 42).

Der Sachsenspiegel

Ein mittelalterliches Sondergebiet hat sich bisher unsrer Betrachtung entzogen, das von der kirchlichen Autorität nur wenig berührte weltliche Recht. Auch die alten deutschen Rechtsbücher, deren wichtigstes, der von Eike von Repkow im 13. Jahrhundert verfaßte, in mehreren Abschriften erhaltene Sachsenspiegel, der das damals in Mitteldeutschland geltende Recht enthält, glaubten der bildlichen Erläuterung nicht entraten zu können und stellen so gewissermaßen ein Seitenstück zu der von uns im ersten Teile behandelten Bibelillustration dar. Die flüchtigen, mit Farbe aufgehöhten Federzeichnungen, die den Text fortlaufend begleiten, sind durchaus volkstümlich gehalten; sie rühren schwerlich von geistlicher Hand her und sind jeweils durch ein einfaches Mittel, die Wiederholung der Abschnittsinitialen, mit dem nebenstehenden Text in Beziehung gesetzt.

Man hat diese nur in sehr bescheidenem Sinne künstlerisch zu nennende Beigabe, die aber kulturhistorisch von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist, für eine Art von Bilderschrift halten wollen, aber dies scheitert daran, daß sie ohne den Text in den allermeisten Fällen ganz unverständlich bleibt. Die Illustration soll vielmehr nur den Text veranschaulichen und ihn dadurch für die Vorstellung eindringlicher und für das Gedächtnis behaltbarer machen, das Auge soll dem Kopf die Arbeit erleichtern. Wenn z. B. bestimmt wird, daß keiner die Äste seiner Bäume über seinen Zaun gehen lassen soll zum Schaden des Nachbarn, so sehen wir einen Mann einen Ast abhauen, der über den trennenden Zaun in Nachbarns Garten hängt. „Er liegt einem wegefertigen (d. h. reisenden) Manne sein Pferd aus Futtermangel, so darf er wohl Korn schneiden und ihm geben, soweit er reichen kann stehend auf dem



Abb. 42. Miniatur aus Christine de Pisan, *La Cité des Dames*. Aus einer Münchner Handschrift

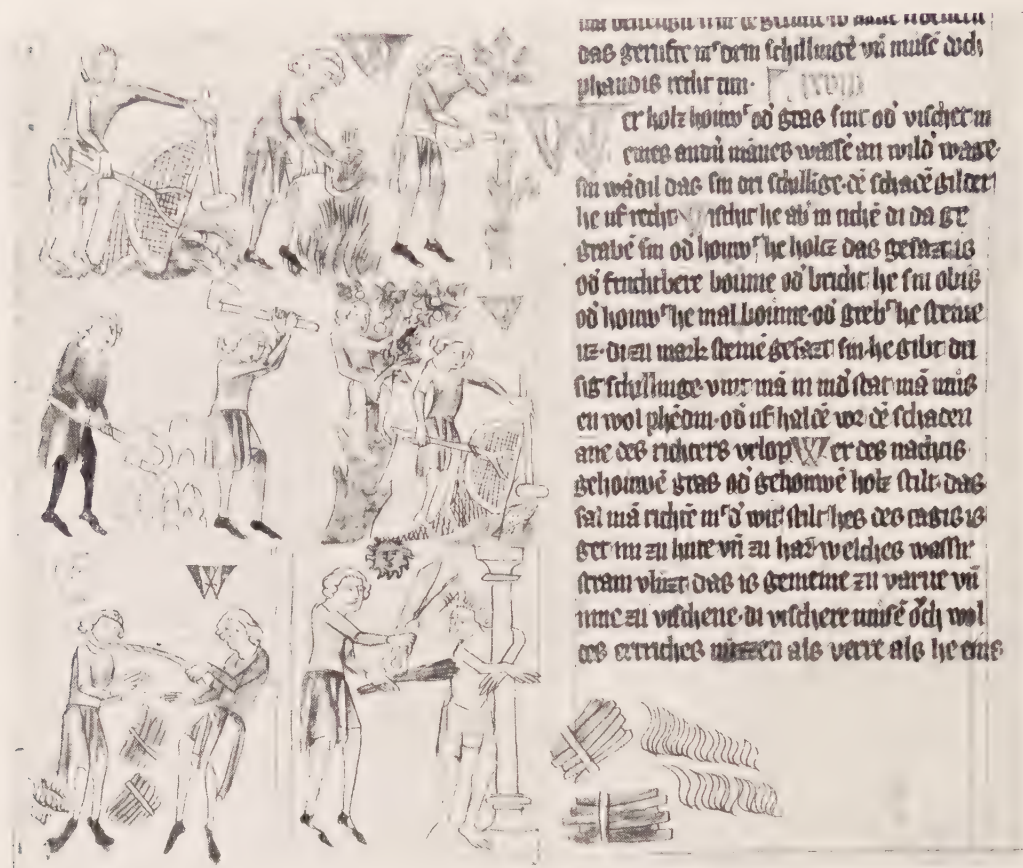


Abb. 43. Aus dem Dresdner Sachsenspiegel

Wege mit einem Fuß; er soll es aber nicht von dannen führen.“ Diese Begrenzung des Aktionsradius wird dargestellt, indem der Reiter mit einem Fuß weit vom Wege vorschreitend Korn sichelt (das uns von den Monatsbildern her bekannte Schema), hinter ihm ist sein Pferd schon gierig beim Fressen. In beiden Fällen würde einem einigermaßen Rechtskundigen die Lösung des Rätsels nicht schwer fallen. Wenn es dagegen heißt: „Wer eines andern Mannes reifes Korn schneidet, so daß er wähnt, das Land sei sein oder seines Herrn, dem er dient, so tut er kein Unrecht, falls er es nicht abfährt; man soll ihn nach seiner Arbeit lohnen“, so sieht man zwar den Mann Korn schneiden und, sogar sehr hübsch, in Garben binden, der Rechtsirrtum selbst aber entzieht sich der Darstellung. Das gleiche gilt von dem Satze (Abb. 43), daß, wer Holz haut oder Gras schneidet oder fischt in eines andern Mannes Wasser an wilder Woge, d. h. an fließendem Wasser, soll den Schaden mit drei Schillingen büßen. Fischt er aber in einem gegrabenen, d. h. künstlich angelegten Teich oder hauet er Holz, das gepflanzt ist, oder Fruchtbäume, oder bricht er sein Obst, oder hauet er Malbäume um, oder gräbt er Steine aus, die zu Marksteinen gesetzt sind, so gibt er dreißig Schillinge. Gewissenhaft sind alle sieben Arten der Übertretung der Reihe nach gezeichnet, ihr strafbarer Charakter ist nicht darstellbar. Eher würde man ohne den Text die darunterstehenden Strafvollstreckungen sich zusammenreimen: „wer des Nachts gehauenes Gras oder gehauenes Holz stiehlt, den soll man richten



Nu man en mis keine burg ane des rich-
 ters verlop wider buorn di vurne di vurne
 vingerichte mit vrede gebroche wart
 bricht man abir eine burg geweldich
 oder let si der herte zu den von mit wille
 oder durch er mite di mis man wol wid
 buorn ane des richers verlop. 7
 wer deme andern sine burg an gewin-
 net mit vrede dar icner dar uf an

Abb. 44. Aus dem Dresdener Sachsenspiegel

mit der Weide“, d. h. mit dem aus Weidenruten geflochtenen Strang; „stiehlt er es aber des Tages, so geht es ihm an Haut und Haar“: Tod oder Staupenschlag, letzteres unter Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte, falls nicht mit dem Haar auch noch die Kopfhaut mitgeht, sind, für die altdeutsche Rechtsauffassung höchst bezeichnend, die wohl unterschiedenen Strafen. Auch andre Rechtssatzungen geben zu Arbeitsbildern Anlaß, ohne daß das Unrecht erkennbar zu machen wäre. Wenn z. B. Zinsleute ohne ihres Herrn Erlaubnis auf dessen Zinsgut Lehmgruben graben oder Holz hauen oder roden oder Steine brechen, so sind sie strafbar, es sei denn, daß sie das Gut in Erbpacht haben. In andern Fällen nimmt der Zeichner symbolische Mittel zu Hilfe. Für den Rechtssatz, daß alle Schätze, die in der Erde begraben liegen tiefer als ein Pflug geht, der königlichen Gewalt gehören, hilft er sich, indem er einen Mann mit dem Spaten grabend darstellt und daneben einen Pflug zeichnet.

Anderseits versäumt der Illustrator auch nicht, einen Rechtstitel, wo es möglich ist, anschaulich zu gestalten. Wenn eingeschärft werden soll, man dürfe keine Burg ohne des Richters Erlaubnis wieder aufbauen, die um eines Unrechts willen auf Grund eines richterlichen Urteils gebrochen worden sei, so ist die beigefügte Szene (Abb. 44) wohl so zu deuten, daß der Ritter die ihm von dem Richter mit bedeutsamer Gebärde erteilte Erlaubnis in Gestalt eines Pergaments mit angehängtem großen Siegel emporhält, während zwei Arbeiter mit dem Wiederaufbau der Burg beschäftigt sind: die nach Ort und Zeit verschiedenen Szenen sind symbolisch in eine zusammengezogen.

Sehr lehrreich für die ins 13. Jahrhundert fallende Besiedelung des Ostens ist die Belehnung mit dem Erbzinsrecht an Bauern, die ein neues Dorf gründen (Abb. 45). Der ganze Vorgang ist sozusagen in räumlicher und zeitlicher Kurzschrift gegeben. Noch wird eifrig gerodet, da ist schon der Zimmermann mit Aufrichten eines Fachwerkhäuses beschäftigt, und der Dorfschulze, am Strohhut kenntlich, nimmt aus den Händen des bekränzten Herrn des Dorfes die Verleihungsurkunde aus Pergament mit den Anfangsworten: „Ego dei gratia do(minus)“ und angehängtem Insiegel entgegen. Der bedeutungsvoll erhobene Zeigefinger des Lehnsherrn soll die im Text enthaltene Bestimmung einschärfen, daß damit keinerlei Rechte verliehen werden, die das Recht des landesüblichen Richters brechen. Im Dresdener Sachsenspiegel hebt auch der Dorfschulze, offenbar schwörend, die Rechte. In Wirklichkeit findet die Belehnung wohl schwerlich an Ort und Stelle im Freien statt, die rodenden Bauern und der Zimmermann sollen nur den Gegenstand der Urkunde verbildlichen.

Hier hält sich das Arbeitsbild noch unmittelbar an die Wirklichkeit. Anders, wenn es heißt, der Papst noch sonstwer dürfe den Kaiser, sobald er geweiht ist, bannen, es sei denn, wenn er (u. a.) die Gotteshäuser störe. Da sieht man den Kaiser mit der Krone auf dem Haupte neben einer gleich großen Kirche mit Turm und Kuppel stehen

und mit einer Spitzhacke Steine ausbrechen — je drastischer die Illustration, um so eindringlicher die Wirkung. Daher ist auch das Gebärdenspiel sehr stark, oft übertrieben ausgebildet. Es steht eben der Gebrauchszweck durchaus an erster Stelle, es ist angewandte Kunst, wo es weniger auf Gefälligkeit der Form als auf Deutlichkeit ankommt. So wenig wir um deswillen an diesen dem Rechtsbewußtsein entsprossenen Arbeitsdarstellungen vorübergehen konnten, so wenig ist, allgemein gesprochen, die volkstümliche Federzeichnung für die Kunst im höheren Sinne bedeutungslos: auf ihr, nicht auf der kostbaren Miniaturmalerei beruht zum guten Teil der Holzschnitt, dem in einer neuen Zeit gerade auf deutschem Boden eine so glänzende Blüte beschieden sein sollte.



Abb. 45. Urbarmachung und Neusiedlung. Aus dem
Heidelberger Sachsenspiegel

II. DIE ITALIENISCHE RENAISSANCE

1. DAS ERWACHEN DER ANTIKE

Die gewaltige Kulturbewegung der Renaissance, die von Italien aus siegreich durch die abendländische Kulturwelt zog, konnte, so hoch sie ihre Ziele steckte, doch auch für unser bescheidenes Arbeitsthema nicht ohne Folgen bleiben. Wie immer man ihr Wesen definieren mag — es hat sich der Schwerpunkt dieser Frage im Lauf der Forschung immer mehr von der Wiedergeburt der Antike nach der Seite der Geburt der individuellen Persönlichkeit, des modernen Menschen, verschoben, wobei das Altertum sozusagen nur Geburtshilfe geleistet hätte — stofflich werden wir uns allerdings für das Arbeitsbild keine großen Hoffnungen machen dürfen, war doch, wie wir sahen (I S. 57f.), das klassische Altertum in der Blütezeit der griechischen Kunst dem Arbeitsbild nur insoweit hold, als es im mythischen Gewande, mit göttlicher Beglaubigung auftrat. Hier nahm in der Tat die Renaissance die altbeliebten Motive wieder auf. Aber auch für das profane Arbeitsbild ist die italienische Renaissance das Spiegelbild der Antike: wie die Vorstadien der griechischen Blütezeit, unter der Herrschaft des schwarzfigurigen Vasenstils, ihm günstig waren (I S. 70ff.), so auch die Vor- und Frührenaissance, aus keinem andern Grunde, als weil man das Weltwesen zum ersten Male wieder unvoreingenommen durch religiöse Bindungen und darum mit unbefangenen Augen anschaute und das von den führenden Geistern ausstrahlende neue Lebens- und Kraftgefühl sich bis in die werktätigen Volksschichten verbreitete. Wir haben auf diese „neue Gesinnung“, um mit Wölfflin zu reden, da wo wir ihr beim religiösen Bilde, etwa bei Pollajuolos Adam und Eva oder bei Gozzolis Turmbau zu Babel (I S. 232f., 253f.), begegneten, bereits aufmerksam gemacht. Aber wenn auch die neuerstandene griechische Götterwelt die sinnliche Phantasie gefangennahm, der christliche Glaube blieb darum im Grunde doch unerschüttert, und kein Zeitalter hat rückhaltloser in dieser heidnischen Atmosphäre ästhetisch geschwelgt als das durch die Gegenreformation zu religiöser Ekstase aufgepeitschte Barock — der ganze Rubens lebt von dieser allerdings nur stofflichen, nicht rein geistigen Antinomie. Nur in diesen, für den christlichen Gottesdienst unentbehrlichen religiösen Motiven, wie wir sie im ersten Teil auch über die Schwelle des Mittelalters hinaus verfolgt haben, hat das Arbeitsbild Anteil an den beiden andern formalen Momenten, die Wölfflin als Merkmale der großen klassischen Kunst des Cinquecento aufgestellt hat, an der „neuen Schönheit“ und an der „neuen Bildform“. Weil die „neue Gesinnung“ der Hochrenaissance das profane Arbeitsbild ablehnte, sieht sich dies im wesentlichen auf die Frührenaissance beschränkt und hat so gut wie keinen Teil mehr an der weiteren Höherentwicklung, bis das wieder unmittelbar aus dem Leben schöpfende Barock sich ihm aufs neue zuwendet. Dies trifft bis zu einem gewissen Grade sogar auf solche Arbeitsmotive zu, die schon von der Scholastik überkommen waren und dem astrologischen Glauben der Zeit doch besonders hätten zusagen müssen, wie der mit dem Tierkreis verbundene Monatszyklus: die große klassische Kunst sagt ihnen völlig ab.

Suchen wir vom Mittelalter her zu der neuen Zeit hin dem Arbeitsbild nachzugehen und folgen dabei als Leitfaden einem Hauptkennzeichen, dem Wiederaufleben der

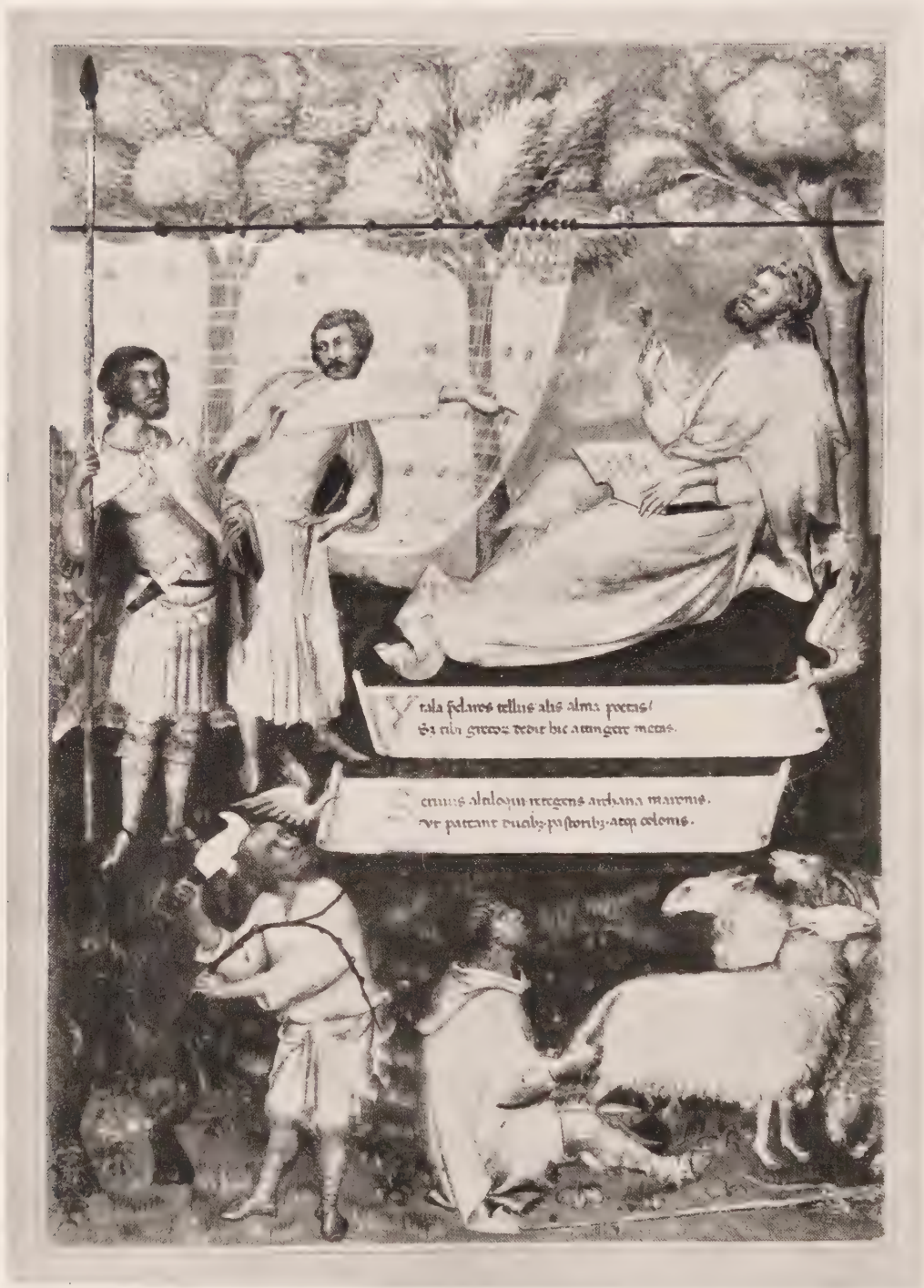


Abb. 46. Simone Martini: Titelminiatur der Vergilhandschrift aus dem Besitz Petrarca's.
Ambrosiana, Mailand

Antike, so begegnen wir da zunächst einem einzigartigen, kulturhistorisch bedeutsamen Dokument. Petrarca, einer der größten Wegbereiter der neuen Zeit, besaß ein Handexemplar der Dichtungen Vergils, des Dichters, den das ganze Mittelalter als göttlich im Sinne des Altertums, ja fast als christlich verehrte, welches der dem Sonettendichter befreundete sienesisische Meister Simone Martini mit einem Titelbild geschmückt hat (Abb. 46). Links steht der Held der Aeneis, in voller Kriegsrüstung auf seine Lanze gestützt, ihm zur Seite ein Mann — es ist



Abb. 47. Die Erbauung Roms.
Aus dem Romuléon der Arsenalbibliothek, Paris

der antike Vergilkommentator Servius — der weit vorgebeugt, mit der Linken einen durchsichtigen Vorhang hebt und mit der Rechten dem Helden seinen Sänger zeigt, Vergil, unter Lorbeerbäumen auf blumiger Wiese gelagert, sein Buch auf dem Schoß, die Feder in der Hand, das bekränzte Haupt begeistert erhoben, wie um die Eingebungen der Muse zu empfangen. Doch weiter: von unten her schauen zwei andre Gestalten ehrfurchtsvoll zum Dichter auf, ein Winzer, der im Begriff, eine Rebenranke mit dem eigentümlichen, für Schnitt und Hieb eingerichteten Sichelmesser abzuschneiden, den Kopf nach ihm umwendet, und ein Hirt, der ein Schaf melkt. Es sind die andern Gedichte Vergils, die Georgica und die bukolischen Eclogen, also keine Personifikationen, wie in der bekannten hellenistischen Apotheose Homers dessen Ilias und Odyssee, sondern handelnde, den Gedichten selbst entnommene Figuren, ähnlich wie in eben dieser Apotheose das komische Epyllion vom Froschmäusekrieg durch einen Frosch und eine Maus symbolisiert ist, die zur Andeutung des parodischen Charakters des Gedichts eine am Fußschemel Homers liegende Rolle seiner Dichtungen benagen. Ob bei diesem Ersatz der Personifikation durch das allegorische Arbeitsbild etwa die Monatsbilder mitgewirkt haben, bei denen sich diese Umwandlung in karolingischer Zeit (I S.150ff.) vollzog? Sicherer erscheint nach allem, was wir von dem Schöpfer der „Majestas“ im Ratssaale von Siena und seiner Kunst wissen, die Annahme, daß die Idee zu dem Titelbilde nicht vom Maler, sondern vom Dichter ausgegangen ist und daß dessen Inspiration der Maler nur seinen Pinsel geliehen hat. Denn aus der Feder Petrarcas stammen doch wohl die Verse, welche die Deutung des ganzen Bildes geben:

Servius altiloqui retegens archana Maronis
Ut pateant ducibus pastoribus atque colonis,

zu deutsch:

Servius deckt die Geheimnisse auf des erhabenen Maro,
Daß enthüllt sie erschaun Heerführer, Hirten und Bauern.



Abb. 48, 49. Gründung von Karthago. Turmbau. Aus der Vergilhandschrift des Didomeisters. Florenz

Simone Martini steht noch mit beiden Füßen fest im Mittelalter. Eine Wendung zur Renaissance hin glaubt man in einer Miniatur von der Gründung Roms zu erkennen, einer der vielen Darstellungen, der römischen Geschichte entnommen, wie sie im 14. Jahrhundert aus Livius, Sallust, Vergil u. a. bis herab auf den hl. Augustin zusammengeschrieben wurden, und zwar einer so vorzüglich illustrierten wie der wohl um 1360 in Bologna entstandenen des sog. Romuléon der Pariser Arsenalbibliothek (Abb. 47). Zwar mutet in dieser Besichtigung der Stadtgründung durch die beiden Könige Romulus und Remus noch vieles mittelalterlich an, im Figürlichen steckt noch viel gotische Befangenheit, noch mangelt in der linearen wie in der figürlichen Perspektive der einheitliche Augenpunkt, aber im Gegensatz zu Abb. 37 aus dem Anfang des Jahrhunderts, wo noch ganz der gotische Stil herrscht, zeugt die Darstellung doch von einer solchen Hinneigung zu antiken Bauformen, von einer so gesunden Straffheit und Disziplin der künstlerischen Mittel, die sich auf alle Details des weit-schichtigen Bildfeldes erstreckt, bis hoch hinauf, da, wo ein weißbestaubter Arbeiter unter einem Vordach den rauchenden Kalkofen bedient, daß es ist, als warte der Künstler nur auf das erlösende Zauberwort der Frührenaissance, so wie es etwa in Gozzolis „Turmbau zu Babel“ (I Abb. 343) gesprochen ist, um alles das zurechtzurücken, was gegenüber Gozzoli noch rückständig erscheint. Der im Gegensatz zu dort noch kniend Bericht erstattende Bauleiter ist gewissermaßen das Symbol dafür, daß das Mittelalter noch nicht ganz überwunden ist.

Schon einen Schritt weiter sind wir in den in Abb. 48, 49 wiedergegebenen Miniaturen einer Florentiner Handschrift von Vergils Aeneis. Wir werden in das von der Königin Dido neugegründete Karthago geführt, dessen rege Bautätigkeit der Dichter mit dem Gewimmel eines Bienenstocks vergleicht und die das Staunen der trojanischen Flüchtlinge hervorruft. Es handelt sich um den noch im Bau begriffenen Tempel der Juno, wo die erste Begegnung zwischen Dido und Aeneas stattfindet, aber die Rustikaquaden, die mit Hilfe einer Hebemaschine versetzt werden, reden die Sprache des um 1445 bis 1450 erbauten großartigen Renaissancepalastes Medici-Riccardi (s. S. u. E., Abb. 135) mit seinen wuchtigen Keilbögen, den eine andre Miniatur der gleichen

Handschrift geradezu abkonterfeit. Das Figürliche betont bei sorgloserer Technik doch das Anatomische mehr als der Romuléon, man sehe auf Abb. 48 die Wadenmuskeln der beiden vorderen Arbeiter; eine Figur vollends wie den auf Abb. 49 unschlüssig dastehenden Aeneas, den der treue Achates einlädt, in den Tempel der Juno und vor das Angesicht der Königin Dido zu treten, kennt das Mittelalter nicht, sie ist ganz von dem neuen antikischen Geiste erfüllt.

Die nahe Verwandtschaft der Miniaturalerei der Frührenaissance mit der Dekoration der Cassoni, der Hochzeitstruhen (s. S. 54), ist von deren Herausgeber Paul Schubring gebührend ans Licht gestellt worden. Eines dieser Cassonebilder will die Heldentat des Horatius Cocles beim Abbruch des Pons sublicius, der hölzernen Tiberbrücke, nach dem Bericht des Livius wiedergeben. Es ist aber eine massive Steinbrücke, in die eine Gruppe von Römern mit Spitzhacken und Beilen Bresche legt, während der tapfere Held hoch zu Roß dem Ansturm der Etrusker wehrt; nur zwei scheinen einen zersplitterten kleinen Holzbalken zu beseitigen. Hier also schlägt dem Künstler, den Schubring im Kreise Botticellis sucht, ein wenig das historische Gewissen, im übrigen hält er sich mit naiver Unbekümmertheit und kindlicher Freude an der in Florenz neu erwachten Baulust an Vorbilder seiner unter dem Regiment der Mediceer aufblühenden Vaterstadt. Der tiefgreifende Unterschied zwischen der mittelalterlichen symbolhaften Darstellung eines Brückenbaues (Abb. 36) und der hier erstrebten Wirklichkeit springt in die Augen.

2. DAS MYTHOLOGISCHE ARBEITSBILD

Neben der römischen Antike erschloß sich bei dem mit Eifer aufgenommenen Studium des Griechischen — selbst Boccaccio fing noch spät an, es zu lernen — dem staunenden Auge der ganze Zauber der homerischen Poesie, der nun in der Ursprache voll genossen werden konnte. Und wie die dem erwachenden nationalen Selbstgefühl schmeichelnden sagenhaften Großtaten der römischen Vorzeit naiverweise in das lebendige Gewand der Gegenwart gekleidet wurden, so auch bei dem noch nicht entwickelten Sinn für historische Distanz (S. u. E., S. 364f.) die noch viel ferner liegende griechische Welt. Ein wahrer Leckerbissen ist in dieser Beziehung ein Fresko Pinturicchios, Penelope am Webstuhl, von den Freiern überrascht, einst im Florentiner Palast des Lorenzo Magnifico, heute auf Leinwand übertragen in der Londoner Nationalgalerie (Abb. 50), besonders auch deshalb, weil hier ein antikes Vorbild fehlt. Die ganze sachliche und künstlerische Naivität dieser köstlichen Frühzeit tritt uns hier entgegen, die vorbehaltlose Übertragung der Szene in den florentinischen Zeitstil, wie ihn der Landsmann und Gehilfe Peruginos in der Zusammenarbeit mit diesem ausgebildet hatte. Das Arbeitsthema erfüllt, real wie ideal, die ganze Komposition, der große, rein technisch konstruierte, aber fein eingelegte Webstuhl nimmt den ganzen Bildraum ein, ja greift darüber hinaus, und der Arbeitsakt steht ganz allein im Mittelpunkt der Handlung: die Freier überraschen die getreue Gattin des Odysseus, eine zarte, anmutige Gestalt, beim Auftrennen des Leichentuches für ihren Schwiegervater Laërtes, nach dessen Vollendung sie einem der Freier ihre Hand verheißt hatte. Nicht bei Nacht spielt sich die Szene ab, das lag ganz außerhalb des Willens dieser Kunst, hätte auch ihr Können noch überstiegen, und so übersehen wir, worauf es dem Künstler ankam, mit einem Blick die ganze Situation, die er uns auch durch die lebhafteste Bewegung und Gestikulation seiner Figuren nahezubringen sucht. „Siehst du, da haben wir dich ertappt“, sagt der Vorstürmende, aber die Herrin spielt ebenso die Unschuld wie die zu ihren Füßen spulende, etwas kleiner gehaltene Dienerin, die das nächtliche Tun der Herrin den Freiern verraten hat. Dies Tun freilich, die



Abb. 50. Pinturicchio: Penelope von den Freiern überrascht. Nationalgalerie, London

Umkehrung des gewöhnlichen Arbeitsaktes, zu verdeutlichen, dafür fehlen, zumal bei einer so subtilen Arbeit, der Kunst die Mittel, nur Flaxmann hat es später in seinen Zeichnungen zur Odyssee andeutungsweise versucht. Über der Herrin hängen vielsagend Köcher und Bogen ihres fern geglaubten Gemahls, die Werkzeuge des Wertschießens, das den künftigen Freiermord einleiten sollte — da tritt er auch schon selbst im Bettlergewande, sein Bündel am Stabe auf der Schulter tragend, unerkant herein, die Rettung naht! Der Blick hinaus ins Freie läßt uns wie ein Erinnerungsbild seine Abenteuer bei Circe, bei den Sirenen, seinen Schiffbruch schauen — so dramatisch der Moment der Überraschung herausgearbeitet ist, der Künstler kann es sich nach mittelalterlicher Weise nicht versagen, auch das Vergangene auf der gleichen Bildfläche zu vergegenwärtigen, nur daß er mit feinem künstlerischen Takt das zeitlich Entfernte auch räumlich in die Ferne rückt.

Die treue Penelope am Webstuhl, das war so recht ein Thema zur Ausschmückung der Brauttruh, wie sie in Florenz die junge Frau mit in die Ehe bekam; mochte auch der viel umhergetriebene Gatte manches Liebesabenteuer bestehen, auf die Treue der Gattin daheim mußte er bauen können! So findet sich auf diesen Hochzeitstruh öfter der ganze Zyklus der Odysseusabenteuer, einsam arbeitet Penelope am Webstuhl, aber auch ein andres Arbeitsbild, der Bau des Flosses nach Weisung der Kalypso, fehlt nicht.

Steigen wir von den Heroen zu den Göttern auf, so hat kein Arbeitsmotiv so sehr immer wieder die erlauchtesten Künstler beschäftigt, wie die schon im Hellenismus (I Abb. 63ff.) so beliebte „Schmiede des Vulkan“. Lockte die Künstler der Gegensatz kraftvoller männlicher Muskelarbeit und anmutsvoller Weiblichkeit oder die Pikanterie der Beziehungen zwischen der Gattin des rufjigen Gottes, der holden Venus, und dem galanten Kriegsgott Mars, oder die Einführung der kindlichen Liebesgötter in die rauhe Umgebung der Schmiedewerkstatt, oder zuweilen alles drei zusammen? Auch ein äußerer Grund kommt hinzu: die Szene eignete sich vorzüglich zum Schmuck eines Kamins, wie sie in Norditalien nicht entbehrt werden konnten. So läßt Bernardino Luini auf einem solchen aus der Villa Palucca stammenden Kaminbild, jetzt in der Brera, Mailand (Abb. 51), einigermaßen gewagt Venus völlig nackt mit Hephästus zusammen für Mars Waffen schmieden. Und wer ist der schöne, blondgelockte Knabe, der sich zwischen beiden hinter dem Amboß in wundervoller Haltung mit hoherhobenem Hammer vom lodernden Kaminfeuer abhebt? Wenn nicht die Flügel fehlten, so würde man schwören, daß es Amor ist. Auf einem andern Kaminbild, gleichfalls aus Villa Palucca (Abb. 52), jetzt im Louvre, mit vielen Anklängen an Leonardo, steht Mars zwischen dem schmiedenden Vulkan und Venus, die den kleinen Amor stehend auf dem aufgestützten Knie hält. Auch hier ist das Motiv in dieser Fassung neu:

Ausrüstung des Amor mit Pfeilen, Bogen, Köcher, Flügeln — doch wohl, um diese Waffen zunächst gegen Mars zu kehren. Wenn Vulkan hier allein schmiedet, so hält in dem Brerabild Venus, in wenig graziöser Haltung sitzend, die Zange, und der Hammer des Hephästus befindet sich in der Ruhelage — es ist dem Maler bemerkenswerterweise nicht gelungen, bei Venus die innerlich widerstrebenden Elemente harmonisch zu vereinigen.

Die römische Schule nimmt in Giulio Romano die homerische Szene „Thetis bei Vulkan“ wieder auf und weiß sie mit hohem Sinn für plastische Schönheit der Bild-



Abb. 51. Bernardino Luini: Schmiede des Vulkan.
Mailand, Brera



Abb. 52. Bernardino Luini: Vulkan Waffen schmiedend.
Paris, Louvre

fläche anzupassen (Abb. 53). Der energische Schwung des Hammers, worin sich die Hilfsbereitschaft des Gottes ausspricht, findet sein harmonisches Widerspiel in der Bereitschaft der Mutter Achills, die fertige Gabe in Empfang zu nehmen; die von Sinnlichkeit reine Atmosphäre wirkt wohltuend. Weniger geschickt erweist sich auf einem jetzt zerstörten Kaminbild im „Ancien cabinet du roi“ in Fontainebleau der von Franz I. dorthin berufene Francesco Primaticcio, der Vertreter der Mantuanischen, in der Manier Giulio Romanos arbeitenden Raffaelschule. Er läßt seine vier starken, nackt um den Amboss stehenden Männer alle gleichzeitig mit derselben Geste ihre Hämmer zu gleicher Höhe erheben — wie soll da ein Arbeitsakt herauskommen? So wirkt das mit großen und kleinen Figuren (Amoretten) überladene Bild bei schwerem Rustikaquader-Hintergrund unruhig und unerfreulich, ein Gewimmel, keine Komposition!

Tintoretto's Schmiede des Vulkan

(Abb. 54) ist eines der vier Gemälde, die in einem Saal des Dogenpalastes „in einer eigenartigen Mischung von Symbolik und Allegorie“ die Stadt Venedig und die Weisheit ihrer staatlichen Einrichtungen verherrlichen sollten. Wenn in dem Gegenstück



Abb. 53. Giulio Romano: Thetis bei Vulkan. Mantua



Abb. 54. Tintoretto: Die Schmiede Vulkans.
Dogenpalast in Venedig

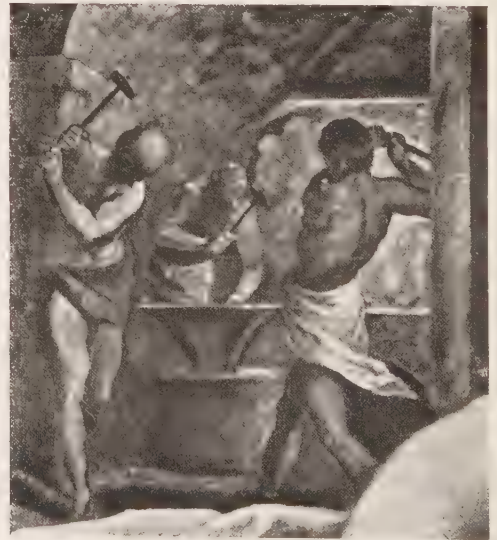


Abb. 55. Giacomo Palma d. J.: Die Schmiede
Vulkans. Ausschnitt

dazu die Segnungen des Friedens gefeiert werden, indem Minerva als Beschützerin der Künste des Friedens den kriegesischen Mars von Pax und Abundantia (Frieden und Überfluß) zurückstößt, so ist Venedig doch durch seine Arsenale auch gegen die Gefahren des Krieges gerüstet: Hephästus schmiedet mit den Donner- und Blitzesöhnen, den Zyklopen Brontes, Steropes und Arges, die Waffen der Republik. Die kompositionelle Schwierigkeit lag in der Aufgabe, den vorgeschriebenen, fast quadratischen Bildraum mit vier durch schwere körperliche Arbeit um einen Mittelpunkt gruppierten Figuren gleichen Maßstabes zu füllen wie auf den drei übrigen Bildern. Daher das bedenkliche und in den unteren Partien doch kaum völlig gelungene Wagnis der knienden Rückenfigur, in der wir wohl den Ausgangspunkt der Komposition zu erkennen haben, während ihr Gegenüber hinter dem Amboß, um sichtbar zu bleiben, zur Seite gebogen werden mußte, wodurch wiederum der um seines Gebrechens willen sitzende Vulkan in einen unbequemen und (man sehe den linken Arm) perspektivisch gleichfalls nicht ganz einwandfreien Kontrapost gedrängt wurde; der dritte Zyklop füllt den Raum angemessen aus. Da der Blick aus der Höhle ins Freie führt, worin übrigens bereits die hellenistische Malerei vorangegangen war, so muß die Beleuchtung von dem rechts seitwärts zu denkenden Schmiedefeuherhären. So ist das durch seine anatomischen und malerischen Qualitäten seines Urhebers würdige Werk doch auch zugleich ein Beleg dafür, daß selbst ein großer Künstler den Zwiespalt zwischen den vorgezeichneten räumlichen Bedingungen und dem gleichfalls vorgeschriebenen Motiv nicht „restlos“ ausgleichen kann, wenn ihm noch obendrein durch die Rücksicht auf Pendants die Hände gebunden sind. Dem von Giorgione zuerst angeschlagenen, von den übrigen Venezianern immer wieder aufgenommenen Thema der gelagerten nackten Venus sucht Giacomo Palma d. J. (Abb. 55)



Abb. 56. Cornelius Schut: Die Schmiede des Vulkan. München



Abb. 57. Le Nain: Venus in der Schmiede des Vulkan. 1641

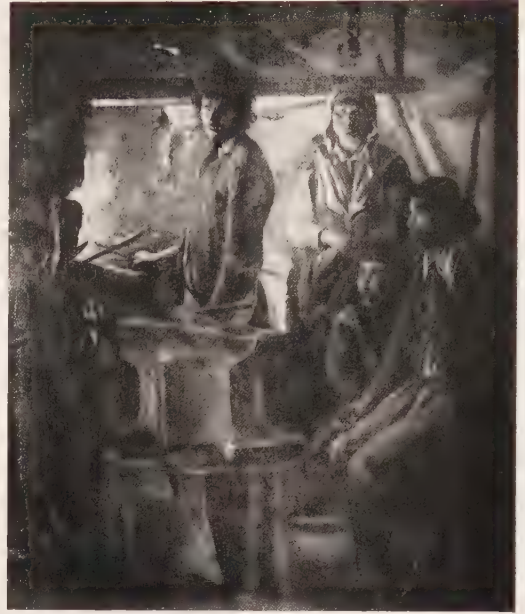


Abb. 58. Le Nain: Die Schmiede.
Louvre, Paris

durch den Durchblick auf die Hintergrundszone der Schmiede einen Kontrastreiz zu verleihen: das blühende Fleisch der kokett ruhenden Göttin überschneidet nur wenig das Bild der die Hämmer emsig schwingenden rußigen Männergestalten. Die geniale Neubelebung des Motivs durch Velasquez werden wir besser im Rahmen der spanischen Kunst selbst behandeln. Von den Vlamen weiß der Rubensschüler Cornelius Schut dem Thema wenigstens insofern eine neue Note abzugewinnen, als er das Höhleninterieur mit dem Ausblick ins Freie erheblich ausweitert, so daß die Figur des die Schiebkarre mit den Kohlen ausleerenden Knaben, dessen Kopfbedeckung übrigens aus der heroischen Umgebung herausfällt, sich höchst eindrucksvoll vom lichten Himmel absetzt (Abb. 56). Den Dreitakt des Arbeitsaktes, den die dreifache Höhenlage der Schmiedehämmer ins Optische übersetzt, glaubt man von den Wölbungen der Höhle widerhallen zu hören, in deren Hintergrund der Blasbalgzieher die Figuren- und Lichtdiagonale bis in die Ecke des Bildfeldes weiterleitet.

In der französischen Kunst sind es die schwer voneinander zu trennenden drei Gebrüder Le Nain, die, möchte man sagen, an diesem Thema die Wendung vom idealisierenden Renaissancegeist zum bürgerlichen Realismus vollziehen (Abb. 57, 58). In die Schmiede des ältlichen Gatten ist in all ihrer Schönheit, vom Purpurmantel halb verhüllt, Frau Venus getreten, um die Waffen für ihren Sohn Aeneas abzuholen; ängstlich hält sich ihr unzertrennlicher kleiner Begleiter an ihrem Gewande fest. Ihr gegenüber sitzt Vulkan mit der Filzmütze auf dem Kopf. Er hat, von der Arbeit ermüdet, denn zu seinen Füßen liegen Helm und Panzer bereits fertig, den schweren Hammer sinken lassen, während ein Gehilfe über den Amboß gebeugt noch weiter schmiedet, daß die Funken stieben. Vom Schein des Schmiedefeuers im Hintergrund heben sich zwei dort beschäftigte junge Leute ab, deren einer nach dem ungewöhnlichen Besuch sich umsieht. Noch viel mehr als der karrenschiebende Knabe bei Schut fallen sie aus der heroischen Szene heraus, denn das auf die Schultern herabfallende

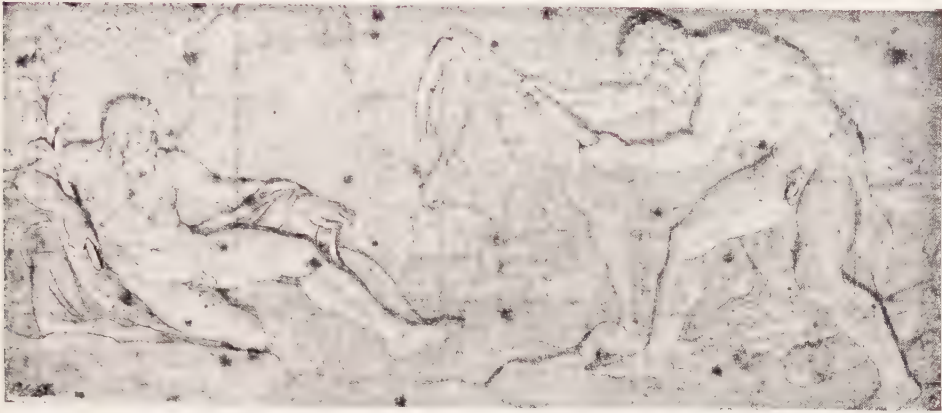


Abb. 59. Nicolas Poussin: Herkules reinigt den Augiasstall. Zeichnung

Haar und der schmale Schnurrbart deuten unverkennbar auf das Zeitalter Ludwigs XIII. So fühlt sich also der Maler in dem antiken Element nicht mehr ganz heimisch. Er muß ihm zwar noch seine Huldigung darbringen, aber er scheut sich auch nicht, in den Nebenfiguren aus der Rolle zu fallen und ihnen einen, wenn auch aristokratischen, Zeitanstrich zu geben.

Den entschiedenen Übergang ins Lager des Realismus, zu dessen Hauptanführern sie gehörten, bedeutet nun aber dasjenige Bild, an welches man bei dem Namen Le Nain zuerst denkt, „die Schmiede“ im Louvre (Abb. 58). Er hat etwas eigentümlich Faszinierendes, dieser Blick des Mannes vom lodernden Schmiedefeuher auf einen, so sollte man annehmen, gerade Eintretenden; auch die Blicke der von der Glut beleuchteten, ruhig dastehenden hübschen Frau und der beiden Knaben zur Linken gehen in der gleichen Richtung, wie in Erwartung eines Ereignisses. Doch täuschen wir uns offenbar, wenn wir dahinter irgendwelche tiefere Absicht vermuten: das Bild ist einfach „gestellt“, und nicht einmal sehr geschickt, denn die beiden Figuren rechts in ihrer Gleichgültigkeit sind in die Bildidee, sofern eine solche überhaupt vorliegt, gar nicht mit eingeschmolzen und wirken daher eher störend. Ein Familienbild also, wie es die Le Nain lieben, das aber der Einheit empfindlich entbehrt, das Arbeitsbild erstarrt aus Mangel an Interesse am eigentlichen Arbeitsakt, der schon bei der Schmiede des Vulkan in Abweichung von allen Vorbildern auf ein Minimum beschränkt war; was den Künstler fesselte, waren die an Caravaggio erinnernden, nur viel wärmeren Beleuchtungseffekte und die realistische Wiedergabe des bürgerlichen Milieus. Das Mitgefühl für die arbeitenden untern Stände war erwacht, aber es fehlt noch die eigentliche Seele des Arbeitsbildes, die Arbeitsbewegung — beides in eins zu verschmelzen, blieb, als die Zeit erfüllt war, einem Größeren vorbehalten, J. F. Millet.

Aus dem gleichzeitigen klassisch-idealistischen Lager verdient die Wiederaufnahme einer antiken Bilderfolge durch einen ganz Großen, Nicolas Poussin, um der besonders seelischen Voraussetzungen willen Erwähnung, aus denen sie entstanden ist, die Zeichnungen der Arbeiten des Herkules (Abb. 59). Bedrückt durch die unerquicklichen Pariser Verhältnisse und in Sehnsucht nach Rom sich verzehrend, sucht der Hofmaler Ludwigs XIII. in der Antike Trost, er „vertiefte sich in die Heraklessage, und indem er an diesem Mythos seinen Glauben an den Sieg der Kraft, der Wahrheit, des Göttlichen stärkte und den Helden als Triumphator darstellte, erlöste sich sein Herz von dumpfer, drückender Qual“ (Grautoff). Daher also die zur Übertragung



Abb. 60. J. F. Lemoine: Herkules und Omphale.
Louvre, Paris

in einen größeren Maßstab bereits quadrierte duftige Szene der Ausmistung des Augiasstalles durch den Zeussohn, die auch schon den Zeustempel von Olympia geschmückt hatte (I S. 57f.). Behaglich schaut der Flußgott Menios, an dessen Ufern das Gehöft des herdenreichen Epeerfürsten lag, dem Beginnen des Heros zu, um alsdann durch das aus seiner Urne strömende Gewässer den gesamten Unrat fortzuspülen; im Hintergrund lagern ein paar Rinder. Die Nutzenwendung auf die Intrigen der Gegner des Künstlers liegt zum Greifen nahe

Aus dem Zeitalter Ludwigs XV. sei schließlich noch die Wiedererweckung eines der hellenistischen Malerei geläufigen Arbeitsmotivs erwähnt, das um seines etwas perversen, prickelnden Reizes willen den Gaumen der Höflinge kitzeln mußte, Herkules und Omphale, das Arbeitsbild mit vertauschten Rollen, von J. F. Lemoine (Abb. 60): die ver-

führerisch schöne Lyderkönigin mit Keule und Löwenfell an den zu ihr auf schauenden, mit Rocken und Spindel arbeitenden Helden geschmiegt, an dessen Knie sich auf der andern Seite der kleine Amor lehnt — die Ehrfurcht, mit der noch Poussin die Antike behandelt hatte, ist dahin, die Entwicklung hat den schon im Altertum selbst vorgezeichneten (I S. 66f.), unvermeidlichen Weg genommen!

Neu aufgelebt sind in der Renaissance auch die antiken Eroten. Die christliche Spätantike hatte sie, wie wir sahen (I S. 96f.), noch gern symbolisch verwendet, dann waren sie ausgestorben. Der Bahnbrecher Giotto war es, der zuerst wieder in der Oberkirche von Assisi nach dem Vorbild römischer Sarkophage statt bekleideter Engel zwei schwebende Putten wapenartig das Brustbildmedaillon des Erlösers zwischen sich halten ließ, eine zunächst rein dekorative Funktion. Von da an werden sie durch die Frührenaissance in den christlichen Typenschatz aufgenommen, und es zieht, vor allem durch den großen Donatello, ein immer breiter werdender Strom dieser kleinen Genien in den christlichen Olymp ein; wenn schließlich auch das von ihnen umschwärmte Christkind den letzten Zeugen menschlicher Bedürftigkeit, das durchsichtige Linnenhemdchen, ausziehen darf, so hat es dies ihrem Vorbild zu danken. Für den eigentlichen Handwerksbetrieb wie in dem damals noch in der Erde schlummernden Vettierhause in Pompeji (I S. 91ff.) werden sie zunächst nicht herangezogen, wohl aber bleiben sie, wie Liebe und Wein von altersher zusammengehören, gerne ihrem alten Geschäft des Herbstens treu, so auf einem Reliefkandelaber von Amadeo in der Capella Colleoni in Bergamo oder auf einem der schönsten Stiche vom sog. Anonymus des Poliphilus, deren Urheber man in dem jungen Giacomo Palma d. Ä. vermutet hat (Abb. 61). Statt der Venus des Vettierhauses präsidiert hier Bacchus, aber es fehlen den Putten die Flügel, sie zahlen daher im Gegensatz zu I Abb. 109 mit Recht dem Gesetz der Schwere ihren Tribut, klettern an den Stützen der Pergola hinauf oder lassen einen gefüllten Korb an einer Schnur herab.



Abb. 61. Putten bei der Weinlese. Aus der *Hypnerotomachia Poliphili*

Das Bedeutendste, was die italienische Frührenaissance in dieser Beziehung geschaffen hat, ist, wenn wir damit dem alsbald folgenden Kapitel über die Allegorie vorgreifen dürfen, der Kupferstich Nicolettos von Modena „Das Los der bösen Zunge“ (Abb. 62). Sieben Putten, die der Künstler in Anbetracht ihres Schmiedehandwerkes mit leichten Hemdlein, z. T. nach Art der Exomis des Vulkan, die die rechte Schulter frei läßt (I Abb. 64, 125), und mit Schuhen bekleidet hat, schlagen mit Hämmern im $\frac{7}{8}$ Takt auf einen, über loderndem Feuer stehenden Amboß zu, auf dem einer von ihnen eine gespaltene Schlangenzunge, das Symbol der Verleumdung, mit der Zange festhält. Der Künstler mußte also, wenn er den akustischen Arbeitstakt in den optischen verwandeln wollte, den Arbeitsakt nicht weniger als siebenmal variieren, und man wird nicht leugnen können, daß ihm das gelungen ist, ohne daß Unklarheit entsteht. Namentlich sorgt die Lücke im Vordergrund, die auch den Amboß frei gibt, für die erforderliche Übersichtlichkeit der Komposition. Die symbolische Zahl sieben ist leicht verständlich, und doch wäre der Künstler, und, falls die Poesie ihm hier vorgearbeitet hat, der Dichter, wohl kaum auf diese Konzeption gekommen, wenn ihm nicht die Allegorie der Musik zu Hilfe gekommen wäre, wie sie unsrer Abbildung 100 zugrunde liegt und die ihrerseits wieder die uralte Vorstellung vom Zusammenhang der Erfindung der Musik mit dem Takt der Schmiedehämmer zur Voraussetzung hat (I Abb. 277f.). Die reiche, durch Baum- und Pflanzenwuchs belebte Ruinenarchitektur atmet ganz den Geist der Epoche; hart erscheint uns die Schraffierung der Schatten bei den Kinderkörperchen, die sich noch nicht der Rundung der Glieder anschmiegt; erst die deutsche Kunst, die Kunst Albrecht Dürers, hat hier Wandel geschaffen. Das schöne Blatt ist auf dem Pfeiler links mit Nic(olaus) Mut(inensis) signiert; das Motto entstammt bezeichnenderweise dem Alten Testament (Sprüche 10, 31f.).

Einen neuen Typus hat dann später der auch von der Antike und Raffael beeinflusste Correggioschüler Francesco Mazzola aus Parma, genannt Parmigianino, in seinem bogenschnitzenden Amor aufgestellt (Abb. 63). Das ist nicht mehr das mollige Kinderkörperchen der hellenistischen Zeit, das im Vettierhause in Pompeji so viel Heiterkeit ausstrahlt (I S. 92ff.), dieser Eros gleicht mehr dem schlanken, halbwüchsigen



Abb. 62. Nicoletto da Modena: Das Los der bösen Zunge. Kupferstich

Gott, wie ihn der Meißel des Praxiteles schuf, nur daß ihn die kleinen, buntschillernden Vogelflügel nicht mehr befähigen, als Allsieger im Kampf, wie ihn Sophokles besingt, über Meer und Land zu schweifen. Aber noch anderes hat er verloren, jene hellenistische Kindesunschuld, ebenso wie den tiefsinnigen Ernst der mächtigen griechischen Gottheit, er ist nicht bloß schelmisch und durchtrieben, sondern auch knabenhaft lüstern geworden, er sowohl wie der kleinere Bruder, der unten zur Ausfüllung des negativen Ausschnittes das Märchen des Apulejus von Amor und Psyche travestiert und grinsend die weinerliche Amorene quält. So sind es im Zeitcharakter liegende, aber auch, weil die Ausstattung mit großen Fittichen den glänzend vorgetragenen Rückenakt und die restlose Einordnung des Motives in den knapp bemessenen Raum unmöglich gemacht hätte, rein formale Gesichtspunkte gewesen, die zu dieser Umformung geführt haben, einer Umformung, die um ihrer unübertrefflichen Komposition, um ihrer plastischen Wirkung im idealen Raum, um ihrer koloristischen Blut- und Lebenswärme willen es wohl verdient, als „der ideale Putto der italienischen Cinquecentokunst“ gepriesen zu werden — nur daß er eben kein Putto mehr ist. Was ihn aber berechtigt, in diesem Buch zu erscheinen, das ist der mit seltener Schärfe und Klarheit wiedergegebene Arbeitsakt: mit silbrig glänzendem Messer entfernt der Knabe von dem aufgestemmt frischen Ast die Rinde und legt das noch saftige Holz frei, dessen Schnitzel sich kräuseln; auch der federnd auf den Folianten aufgesetzte linke Fuß ist im Sinne des Arbeitsaktes zu werten.

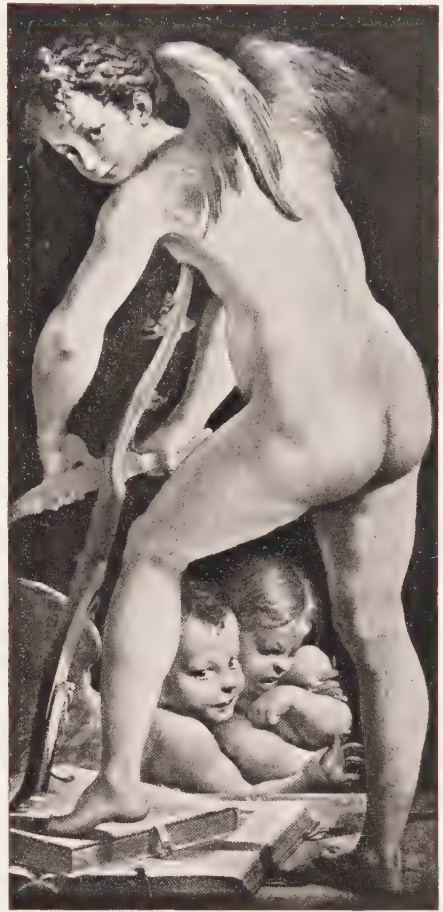


Abb. 63. Parmigianino: Amor als Bogenschnitzer. Wien

Selbstverständlich wandern die niedlichen Kobolde der italienischen Frührenaissance dann auch in die deutsche Renaissance hinüber, der feinste der Nürnberger Kleinmeister aus der Nachfolge Dürers, der Meister J. B., hinter dem sich in andrer Schreibart vielleicht Georg (Jörg) Pencz verbirgt (I Abb. 382f.), nimmt sich zu dekorativen Zwecken, Zierleisten u. dgl. ihrer an, und im Barock lernen sie sogar neue Künste. So auf einem Bild des jüngeren Teniers im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M., wo sie unter die Alchymisten gegangen sind: im Hintergrund eines hohen Raumes wird an einem Schmelzofen von zwei der kleinen Hexenmeister Gold gemacht, ein dritter prüft an einem Proberstein das Ergebnis ihrer Kunst, eine ganze Anzahl großer Goldstücke; an seine mythische Abkunft erinnert sein gut mit Pfeilen gespickter Köcher, den er vorn auf dem Boden abgelegt hat. Es muß wohl ein besonderer Auftrag, vielleicht von einem Humanisten, gewesen sein, der den Maler zu diesem ganz aus seinem übrigen Werk herausfallenden Bild veranlaßt hat; die Figuren sind wie aus dem damals noch nicht entdeckten Vettierfries gestohlen, ein hübscher Beleg von der Seelen-



Abb. 64. Vom Portal des Asamhauses in München



Abb. 65. Christ. Ludwig Lücke: Selbstbildnis (1733).
Berlin, Privatbesitz

verwandtschaft des Barock mit der Stimmung des Hellenismus.

Eine Erweiterung in der Funktion dieser Amoretten bringt das Barock auch insofern, als es sie sinnvoll zu bildenden Künstlern macht. Ein hübsches Beispiel davon geben die Gebrüder Asam am Portal ihres Hauses bei der Nepomukkirche in München (Abb. 64; S. u. E., Abb. 183). Keck sitzt ein Putto auf dem geflügelten Kopf des Schlußsteins und bearbeitet ihn mit dem Meißel, zwei andre links und rechts mimen Malerei und Architektur: was hier getrennt nebeneinandersteht, das vereinigte an Fähigkeiten jeder der beiden Brüder mehr oder weniger in sich, eine Universalität, welche ihren Schöpfungen die Einheit malerischer Auffassung, dieses Hauptmerkmal jener glänzenden Epoche des deutschen Barock, am sichersten verbürgte.

Ein kleines Seitenstück zu dem kecken Bürschchen am Asamhause ist der genau zur gleichen Zeit modellierte Putto auf der Kleinplastik eines heute fast vergessenen Modellmeisters der Meißener Porzellanfabrik, Chr. Ludwig Lücke, das den Kleinkünstler selber mit dem Modellierholz in Händen zeigt (Abb. 65).

Nahm schon im Barock das Zauberreich dieser Lieblingskinder der Phantasie immer mehr zu, so sind sie aus der tändelnden, galanten Kunst des Rokoko erst recht nicht mehr wegzudenken, zumal sie sich zur zyklenartigen Verwendung allegorischer Art stets willig hergaben. Aber auch zu ernster Arbeit ließen sie sich bereit finden, das lehrt ein in seiner Art vielleicht einziges Beispiel aus dem durch seine Tuchindustrie einst berühmten Eifelstädtchen Monschau. Dort hat der Hauptbegründer dieser Industrie, Joh. Heinr. Scheibler, in den Jahren 1762 bis 1765, angeblich durch den berühmten Aachener Baukünstler J. J. Couven, den monumentalen Bau des heute sog. Roten Hauses errichten lassen, und Künstler aus Lüttich, mündlicher Überlieferung



Abb. 66, 67. Tuchfabrikation. Von der Treppe des Roten Hauses in Mönchshaus

nach Wallonen, haben die in einem gewendelten Lauf vom Erdgeschoß bis zum Speicher führende eichene Prachttreppe geschnitzt, deren durchbrochenes Geländer an der Außenseite nicht weniger als 21 Kartuschen mit fortlaufender Darstellung des in dem Hause betriebenen Tuchgewerbes zeigt, während die Füllbretter der Innenseite kleinere Zyklen der Elemente, Jahres- und Tageszeiten enthalten.

Die gewerbliche Reihe beginnt unten mit dem Rohstoff auf dem Rücken der Schafe (in Mönchshaus wurde vorzugsweise die feine spanische Wolle verarbeitet), der Hirte ist natürlich dabei — ein Idyll, wo sich der Zeichner ganz in seinem Element befindet. Aber dann beginnt die Prosa. Auffallenderweise fehlt das erste, für die Wollindustrie doch eigentlich grundlegende Geschäft, die Schafschur, obwohl es dafür, wie wir bei den Kalenderbildern (S. 22; Abb. 11) sahen, keineswegs an Vorbildern mangelte, doch mag infolge der gewünschten Spezialisierung der Fabrikation die vorhandene Zahl der 21 Füllbretter dafür nicht ausgereicht haben. So beginnt denn die Reihe mit dem



Abb. 68, 69. Tuchfabrikation. Von der Treppe des Roten Hauses in Mönchshaus

Waschen der Wolle im fließenden Bergwasser (zu diesem Zwecke war durch den Keller des Roten Hauses der Laufenbach, ein Zufluß der Rur, geleitet), die Wolle wird gefärbt, getrocknet, gekrempelt (vgl. I Abb. 434) und verpackt, denn zum Spinnen und Weben, das beides nun folgt, wird sie an die Hausindustrie ausgegeben. Das gewebte Tuch wird zunächst „genoppt“, d. h. mit einer Zange von Unreinigkeiten, Fäden, Knoten u. dgl. befreit, die Stücknummer wird eingenäht, alsdann kommt es wiederum im Keller des Roten Hauses in die durch Wasserkraft getriebene, mit Holzklopfen versehene Walke (Abb. 67), die das Walken mit den Füßen ersetzt (I Abb. 104, 105, 167), die Stücke werden mit Karden aufgerauht (Abb. 66), ganz wie in der entsprechenden Szene des Vettierhauses und der Fullonica in Pompeji (I Abbild. 104 und 106), sie werden getrocknet und gestreckt (Abb. 68), geschoren (Abb. 69), gefaltet, mit dem Fabrikzeichen gestempelt, gepreßt, in Ballen geschnürt und endlich zum Transport verladen, und alles das geschieht von je einem oder zwei dieser Putten (auch Mädchen sind darunter für Nebenarbeiten), die nun mit ihrer Hantierung und den von ihnen bedienten, in der Wiedergabe vereinfachten Maschinen in die von reich bewegten Kurven umwogten Kartuschenrahmen eingepaßt werden mußten. Manchmal gelingt das sehr hübsch, wie z. B. beim Aufspannen der Tuche auf Rahmen (Abb. 68), was auf dem terrassierten, heute noch sog. Rahmenberg geschah, oft aber bleibt, weil die Kartuschen schwerlich von vornherein mit Rücksicht auf die jedesmal einzupassenden Reliefs entworfen waren, toter Raum übrig, wie in Abb. 69, wo das Tuch auf einer gerundeten Unterlage mit der großen, von alters her üblichen Bügelschere (I Abb. 167) geschoren wird — das für die Güte der Ware in letzter Instanz entscheidende Geschäft. Vor allem aber widerstreben die harten Linien der Maschinen immer wieder der Einordnung in den bewegten Rahmen, und unleugbar haben sich die Schnitzer öfter nur schwer mit der Perspektive im ganzen, ja mit der Zeichnung der ihnen hier ausnahmsweise nicht geläufigen Bewegungen der prallen Kindergestalten abgefunden. Das mindert kaum etwas an dem Verdienst der vor eine ungewohnte Aufgabe gestellten Künstler, am wenigsten an dem dieses hochstrebenden Fabrikantengeschlechts, das bei eigener einfacher Lebenshaltung der Kunst solche Aufgaben stellte.

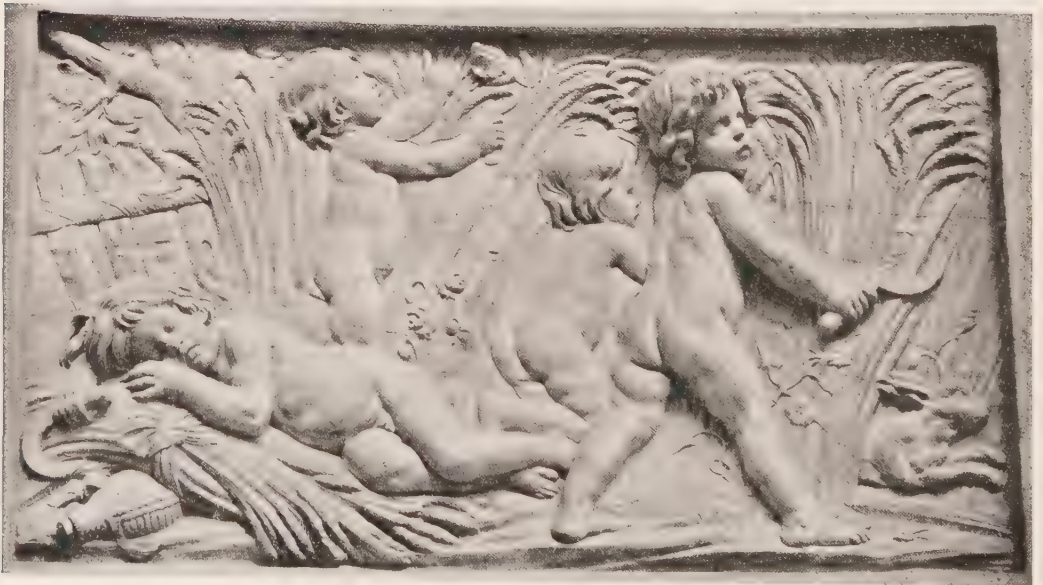


Abb. 70. Edmond Bouchardon: Der Sommer. Brunnenrelief. Paris

Unterdessen war in dem führenden Lande des Rokoko, im Frankreich Ludwigs XV., um die gleiche Zeit, wo die hübschen Figuren des Asamhauses entstanden, die in der französischen Kunst stets unter der Decke schlummernde Neigung zu klassisch-antiken Formen als Gegenschlag gegen die Verweichlichung des herrschenden Stiles stärker hervorgetreten. Edmond Bouchardon, zehn Jahre in Rom gebildet, der Freund des durch Lessing auch weiteren deutschen Kreisen als begeisterter Klassizist bekannt gewordenen Grafen Caylus, hat sich lange Jahre mit einem an Parmigianino erinnernden Rundwerk abgequält, einem Amor, der sich aus der Keule des Herkules einen Bogen schnitzt, und doch nur ein sehr zwiespältiges Kunstwerk hervorgebracht. Glücklicher war er in den entzückenden Kinderreliefs der vier Jahreszeiten, womit er sein dekoratives Hauptwerk, die Fontaine de Grenelle in Paris, schmückte (Abb. 70). Selten ist einem Künstler ein so völliger Ausgleich zwischen gesunder Naturauffassung und klassischem Reliefstil gelungen wie in diesen Kinderidyllen. Sorgfältiges, in Rötzeichnungen festgehaltenes Naturstudium war vorausgegangen und hatte auf dem Wege bis zur vollendeten Komposition nichts von der köstlichen Wärme, Frische und Unbeholfenheit dieses ersten Kindesalters, aber auch nichts an rührendem seelischen Gehalt eingebüßt; Thorwaldsens, des ausgesprochenen Klassizisten, Kinderfiguren fühlen dagegen sich kalt wie Marmor an. Und auf unserm Sommerbild, welch liebenswürdiger Einfall, das die Sichel erhebende Knäblein durch einen auf den Ähren sitzenden Schmetterling in Staunen zu versetzen — das in die lebendige Natur übersetzte Märchen von Amor und Psyche!

3. DAS ALLEGORISCHE ARBEITSBILD

Schon die Wiederauferstehung der antiken Erogen hat uns halbwegs auf ein Gebiet geführt, dem wir uns als einer Quelle des Arbeitsbildes noch einmal grundsätzlich zuwenden müssen, auf das der Allegorie. So nennen wir die in dem weltweiten Raum zwischen Göttlichem und Menschlichem, Heiligem und Profanem schwebende Form der personifizierenden Beseelung des Abstrakten, wenn sie in eine sinnvolle Tätigkeit oder Beziehung versetzt wird. Ihre ungemeine Beliebtheit datiert nicht erst von der Renaissance her. Von der heidnischen Spätantike übernahm sie das Christentum, ja sie erscheint schon sehr früh gerade in der Form des allegorischen Arbeitsbildes. Ein Wandgemälde aus den Neapeler Katakomben (Abb. 71), gibt eine Vision aus dem im zweiten Jahrhundert verfaßten „Hirten“ des Hermas, eines der apostolischen Väter, wieder, wo die Kirche dem Hermas erscheint und ihm einen Turm zeigt, den göttliche Jungfrauen aus leuchtenden Quadern errichten. Offenbar im Anschluß an das Wort Jesu Christi, der sich selbst als den Eckstein bezeichnet, werden von Hermas die verschiedenen Menschen je nach ihrem Verhältnis zum christlichen Glauben als für den Bau des Hauses Gottes mehr oder weniger taugliche Steine klassifiziert und dementsprechend zum Bau verwendet oder verworfen. Wie sehr muß diese frostige Verallgemeinerung jenes Urwortes dem Zeitgeschmack entsprochen haben, wenn sie sogar an den Katakombenwänden im Bilde erscheint!

Gleichfalls dem Bauhandwerk entnommen ist eine Arbeitsallegorie aus der Hauptfundgrube des Mittelalters für solche in Tätigkeit versetzte Personifikationen, der vielgelesenen Psychomachia des Prudentius aus dem vierten Jahrhundert (Abb. 72,



Abb. 71. Die Allegorie des Hermas.
Wandgemälde in den Katakomben
von Neapel

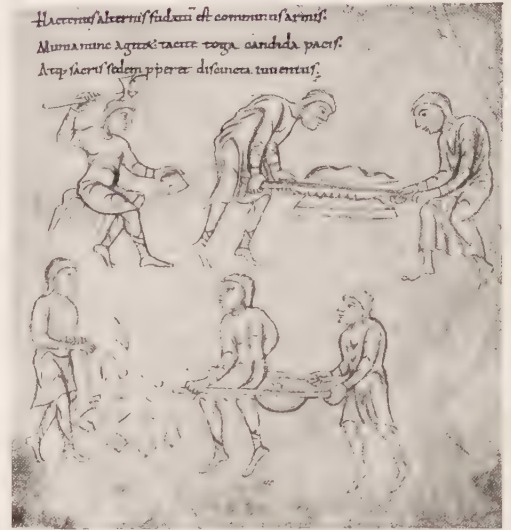
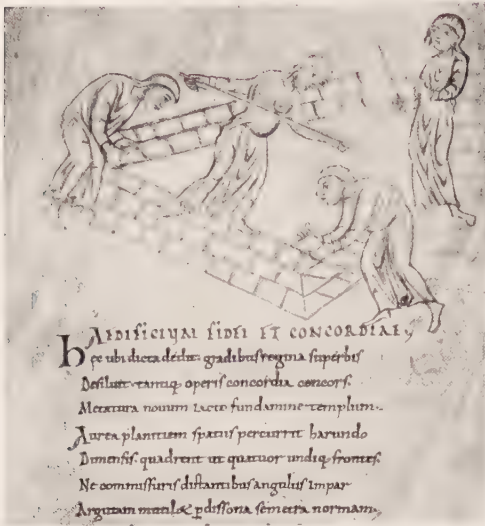


Abb. 72, 73. Bau des Tempels des Glaubens und der Eintracht. Nach der illustrierten St. Gallener Handschrift der Psychomachia des Prudentius. 10. Jahrh.

73). Fides und Caritas, der Glaube und die Liebe, bauen dem Herrn einen Tempel. Es soll ein quadratischer Bau werden, aber zunächst wird er nur an drei Seiten in Angriff genommen, wir sehen die Baumeisterin mit dem Stab, eine Vorarbeiterin mit der Meßrute und zwei mauernde Frauen. Das Material zum Bau, eitel Marmor (Abbild. 73), wird in gewohnter Weise bearbeitet und herbeigeschafft; neu für uns ist das Schneiden der Blöcke mit der Steinsäge, geradezu überraschend aber die Figur, die inmitten der Abfallbrocken mit aufgestützter Axt wie ausruhend dasteht — wir haben auf den besonderen psychologischen Wert einer solchen Arbeitspause schon bei Gelegenheit von Gozzolis babylonischem Turmbau (I S. 254) hingewiesen.

Aus der Psychomachia des Prudentius stammt auch die Allegorie, die unsre Abb. 74 wiedergibt: die Fraus (die Hinterlist) gräbt der Superbia (dem Stolz), die hoch zu Ross angesprengt kommt, eine Grube. Unsre Abb. 74 ist aus dem berühmten „Lustgarten“ (Hortus deliciarum) der elsässischen Äbtissin Herrad von Landberg († 1195) entnommen. Sie übersetzt die Szene in den Stil des zwölften Jahrhunderts und gibt höchst drastisch den Moment des Sturzes in die Grube wieder, an der die gepanzerte Fraus noch gräbt. Eine Berner illustrierte Prudentiushandschrift zeigt statt dieser Abkürzung die Fraus erst grabend, dann, wie sie den Spaten zur Seite gelegt hat und die Grube mit Reisig bedeckt, ehe Superbia an der Spitze von sieben andern Lastern herangesprengt kommt.

Eine der grandiosesten, aber auch furchtbarsten Allegorien, die die Kunst-



Abb. 74. Allegorie nach dem Hortus deliciarum



Abb. 75. Der Triumph des Todes. Fresko im Camposanto, Pisa

geschichte kennt, an der wir um der Waffe willen, welche sie schwingt, nicht vorübergehen dürfen, ist der berühmte „Triumph des Todes“ im Camposanto zu Pisa (Abb. 75). „Der Schnitter Tod“ ist uns heute in redender und bildender Kunst so vertraut, daß uns die Gewalt, womit diese monumentale Schöpfung künstlerischer Phantasie auf die Menschen des Trecento gewirkt haben muß, kaum mehr zum Bewußtsein kommt. Aus der antiken Mythologie stammt sie nicht, denn bei den Griechen war der Tod, also auch der geflügelte Todesgott (Thanatos), der Bruder des Schlafes, männlich, und die römische Kunst war nicht zeugungskräftig genug, um eine dem lateinischen Sprachgebrauch (mors) gemäße weibliche Todesgöttin zu schaffen. So war auch die Scholastik nicht imstande, der Unzahl von Allegorien, die sie der Spätantike entlehnte, diese neue zuzugesellen. Nur aus dem italienischen Sprachgebrauch, aus der Welt Dantes, dessen Hölle auch für das entsprechende Fresko des Camposanto Vorbildlich war, und aus der furchtbaren Pestzeit von 1348—49 heraus, die noch in den Gemütern nachzitterte, ist das erschütternde Pathos dieses sensenschwingenden, mit Fledermausflügeln und Vogelkrallen ausgestatteten dämonischen Weibes zu verstehen, das mit wehendem Haar urplötzlich auf eine harmlos im Lorbeerhain dem Saitenspiel lauschende Gesellschaft von Herren und Damen herabschwirrt. Die scheußlichen Teufelsfratzen, die über ihr in den Lüften mit den Engeln um die Seelen der Abgeschiedenen kämpfen, sind in der Kunst allmählich ausgestorben; das fürchterliche Sensenweib lebt in andrer Gestalt in den Apokalyptischen Reitern von Cornelius fort, der statt der dreizinkigen Gabel Dürers dem Tod wie im Volkslied die weitausholend geschwungene Sense in die Hand gibt, um den entsetzten, unter seinem wild ausschlagenden Roß sich duckenden Menschenknäuel niederzumähen, und vom Grausigen



Abb. 76. Andrea Pisano: Die Bildhauerei



Abb. 77. Andrea Pisano: Die Schmiedekunst

bis zum Lyrischen abgestimmt wandelt fürderhin bis auf den heutigen Tag der Sensenmann durch die deutsche Kunst, kein Symbol aus der uns in diesem Buch beschäftigenden Welt der Arbeit kann sich mit ihm an packender Gewalt und Gemeinverständlichkeit messen.

Aus der Welt der Arbeit hatte, wie wir bereits sahen (I Abb. 434f.), die mittelalterliche Scholastik an der Kathedrale von Chartres, dieser steingewordenen Enzyklopädie ihres Systems, Bilder aus dem werktätigen Leben der Frauen zu Allegorien der *Vita activa*, des tätigen Lebens (im Gegensatz zum beschaulichen Leben), erhöht, sie hatte, gleichfalls dort, zu den biblischen Vertretern der Künste und Wissenschaften schon griechische an die Portale treten lassen, so Archimedes mit Winkelmaß und Kompaß oder Apelles mit Pinsel und Palette. Zweifellos weht auch um die steingewordene Enzyklopädie der „Artes“, der künstlerischen und gewerblichen Tätigkeiten, am Domcampanile zu Florenz noch der scholastische Hauch, aber man geht in Florenz doch wieder mehr auf das profane System der Spätantike zurück und gewinnt damit einen größeren und freieren Kreis, dessen einzelne Glieder nun gleich von vornherein nicht statuarisch und infolgedessen notgedrungen mehr in repräsentativer Starrheit, sondern in dem freiere Bewegung verstattenden Relief und daher rein aktiv verkörpert werden. Daß wir hier den warmen Atem des Lebens spüren, das ist das Geheimnis dieser berühmten Reliefs des Campanile, denen sicherlich sein erster Baumeister Giotto die Größe seines Geistes eingehaucht hat, mag er nun einige davon mit eigener Hand gemeißelt oder mag er nur Zeichnungen hinterlassen haben, unter deren Benutzung Andrea Pisano und seine Schule den Zyklus auf drei Seiten des Turmes vorläufig abschloß. Zwei dieser Reliefs, „Adam und Eva“ und aus der Reihe der *Artes mechanicae* den „Ackerbau“, gleichfalls – bemerkenswert genug – von der Geschichte des ersten Menschenpaares inspiriert, haben wir bereits in anderem Zusammenhang besprochen (I Abb. 299f.). Wie der „Ackerbau“ das kunstvollste dieser Reihe ist, so ist die „Weberei“ das reizvollste (Abb. 78). Hinter dem in seinen wesentlichen Teilen gut erkennbaren Webstuhl erhebt die Weberin bedeutsam das übergroße Schiffchen, daneben steht die anmutige Gestalt einer Dame, die begehrtlich die Hand nach dem



Abb. 78. Andrea Pisano: Die Weberei



Abb. 79. Luca della Robbia: Die Harmonie

gewebten Stoff auszustrecken scheint, falls in ihr nicht etwa ein Nachklang der griechischen Athena Ergane, der römischen Minerva, als der Lehrmeisterin weiblicher Kunstfertigkeit zu erkennen ist (I S. 65f.). Hier spricht wahrhaft griechisches Schönheitsgefühl. Aus der Reihe der Künste und Wissenschaften ist aus naheliegenden Gründen die Bildhauerei mit besonderer Liebe behandelt (Abb. 76). Die würdige Gestalt mit den wallenden Locken wird wohl als Phidias zu gelten haben. Von allen Werkzeugen seiner Kunst umgeben, meißelt er vornüber gebeugt eifrig an einer nackten Marmorstatuette. Damit wird die Darstellung des Nackten als die eigentliche Aufgabe der Plastik proklamiert. Eng verwandt mit Phidias ist Tubalkain, der Erfinder der Schmiedekunst, in seiner Werkstatt (Abb. 77). Das Gleichgewicht der Komposition verlangte hier einen größeren Aufwand an Mitteln; die Aufgabe wird durch die seitliche Verschiebung der Esse und die Hinzufügung des geöffneten Fensterladens mit zwei Erzeugnissen seines Handwerkes in glücklicher Weise gelöst. Andre Reliefs geben den Baumeister, den Maler, den Töpfer. Daß wir übrigens Tubalkain im Saal der sieben freien Künste des Appartamento Borgia, dessen Ausmalung Pinturicchio 1492 begann, am Thron der Musica den Hammer schwingen sehen (Abb. 80), erklärt sich aus dem dem Künstler vorgeschriebenen Programm, das die alte Tradition von der Erfindung der Musik oder besser gesagt der musikalischen Theorie (I S. 220f., II S. 61) dem Beschauer in Erinnerung bringen



Abb. 80. Pinturicchio: Ausschnitt aus der „Musica“. Appartamento Borgia, Vatikan



Abb. 81. Ambrogio Lorenzetti: Die Segnungen des guten Regiments. Wandgemälde. Ausschnitt. Siena

wollte. Die beiden nach einem Blatt singenden Alten hinter ihm gehören zum Konzert der thronenden Musica.

Genau hundert Jahre nach Giotto's Tod, im Jahre 1437, erhielt Luca della Robbia den Auftrag, den Kranz der Allegorien durch die noch fehlenden auf der Nordseite zu ergänzen. Ihm verdanken wir das wundervolle Relief Abb. 79. Um die Entdeckung der Harmonie der Töne bildlich glaubhaft zu machen, neigt Pythagoras, der nach antiker Sage hier an die Stelle Tubalkains tritt, dem Klang der Hämmer sein Ohr, das Moment der innern Spannung ist überzeugend herausgearbeitet, die herrlich behandelte, weite Gewandung verleiht der Figur des Philosophen Würde und Größe. So fußt Robbia auf dem Stil Giotto's und Pisanos und führt psychologisch doch auch wieder über sie hinaus. Giotto's Malstil mit seiner „schlichten und eindringlichen Wiedergabe der Natur“ wird durch seine Nachfolger in die Plastik übertragen, und an dieser segensreichen Entwicklung hat, wie unsere Beispiele lehren, auch das Arbeitsbild seinen wohl gemessenen Anteil: hier fällt es wieder einmal in die Linie der gesamteuropäischen Kunstentwicklung. Nanno di Bancos Sockelreliefs an Or San Michele (I Abb. 416, 422) treten ganz in die Fußtapfen seiner Vorgänger.

Zweifellos versinnbildlicht der Reliefkranz in seiner Entstehung von Giotto bis Luca della Robbia nach Inhalt und Form die immer stärkere Betonung des eigentlichen Renaissancegedankens, der sich von der Scholastik, wie sie Chartres verkörpert, ab- und der Antike immer entschiedener zuwandte, nicht wie sie war, sondern wie die von der Scholastik genesende neue Zeit sie sich vorstellte.

Im Gegensatz zu der jedem gesunden Fortschritt offenen Arnostadt bleibt das hochthronende „goldene“ Siena länger in mittelalterlichen Anschauungen befangen. Aber doch regt sich auch dort der Trieb, die Wirklichkeiten des Lebens im künstlerischen Abbild zu erfassen, wenn auch zunächst noch auf dem Umwege über die Allegorie und merkwürdigerweise im Dienste der städtischen Obrigkeit, die durch die Kunst auf die politische Erziehung der Bürgerschaft zu wirken suchte. Im Friedenssaal des Rathauses hat Ambrogio Lorenzetti, selbst ein Sienese, in den Jahren 1338 bis 1340 das gute und das schlechte Regiment in drei umfangreichen Fresken geschildert. Die übrigen Darstellungen nach einem ausführlichen, dem Künstler vorgeschriebenen allegorischen Programm, wo z. B. die Bürger Sienas einträchtiglich an einer von der Concordia gehaltenen Schnur einherschreiten, wie eine von der Lehrschwester ins Freie geführte Kleinkinderschule, können wir auf sich beruhen lassen, uns interessiert am meisten die lebensvolle Vorführung der Segnungen des guten Regiments in Stadt und Land. „Eine vieltürmige Stadt mit hohen Palästen und lustigem Geschiebe der Dächer baut sich auf; der Beschauer steht gleichsam mitten auf der Straße und blickt in die Werkstätten der fleißig schaffenden Handwerker, vor denen die Landleute zum Kauf haltmachen... Esel schleppen Lasten in die Stadt: ein reges Leben überall (Abb. 81).



Abb. 82. Francesco Cossa: Weibliche Arbeiten. Wandgemälde. Ausschnitt. Palazzo Schifanoja, Ferrara



Abb. 83. Francesco Cossa(?): Allegorie der Weinlese.
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

Aber vor den Toren herrscht nicht mindere Bewegung. Die Landstraße ist voll von Menschen und Tieren, dieweil die Landleute das Feld bestellen. Regelrechte Linien deuten auf Ackerbau und Weinberge. Hügelketten folgen sich bis zu fernen Höhen, und bis zur Meeresbucht darf sich der Blick an mannigfachen Bildern ergötzen“ (Springer-Schubring). Und wenn diese Wirklichkeitsschilderung dem allegorischen Gedanken entsteigt, so ist es damit, wie wenn die Kelchblätter einer Rosenknospe sich auseinanderfalten und den wundervollen Blütenkelch aus sich entlassen, der demnächst seine Wiege weitaus an Glanz überstrahlt.

Ein dynastisches Gegenstück zu der großen Allegorie der Republik Siena ist das von Francesco Cossa geschaffene Hauptwerk der ferraresischen Schule im Palazzo Schifanoja. Es gilt der Verherrlichung des Hofes von Ferrara, damals unter Herzog Borso von Este Sitz der feinsten höfischen Kultur, und zwar lehnt sich diese Verherrlichung an den Tierkreis an, dessen Zeichen, von allegorischen Figuren umgeben, in jeder der zwölf vertikalen Streifen in der Mittelzone

erscheinen, darüber in der obern Zone die zwölf Monatsgötter auf Triumphwagen, zwischen Gruppen von Männern und Frauen hindurchfahrend, die sich den von ihnen beschützten Freuden und Tätigkeiten hingeben, während in der untern Zone sich das Leben des kleinen Gewaltherrschers selbst in wechselndem Rahmen abspielt. So fährt im Monat März Minerva, die Göttin der Weisheit und der weiblichen Arbeiten, zwischen einer Gruppe gelehrter Männer und handarbeitender Frauen hindurch, selbstredend Herren und Damen der Hofgesellschaft: diesen letzteren gilt unsre Abbild. 82. Freilich nur wenige der Damen arbeiten wirklich, im Vordergrund sieht man Stick- und Näharbeit, während die Weberin dahinter, nur von zwei Genossinnen beobachtet, soeben mit der Linken das Schiffchen durch die Kette schießt. Von den übrigen Damen läßt allein die Rückenfigur links die Spindel tanzen, sonst sind sie nur müßige Assistenz, wenn sich auch ihre Unterhaltung um Fragen weiblicher Handarbeit drehen mag. Cossa hat die Arbeitshaltung der feinfingerigen Hände eingehend studiert, aber die Auffassung behält etwas modellmäßig Gestelltes. Auch die ungewollene Anordnung der Gruppe bleibt noch eine Aufgabe der Zukunft.

Auch bei der Einzelfigur regt sich in Oberitalien kräftig der Wirklichkeitstrieb und streift die Fesseln der Allegorie ab. Ein recht herzhaftes Beispiel derart, dem der kräftige Erdgeruch ländlicher Arbeit anhaftet, ist die bisher Francesco Cossa zuge-

schriebene, gewöhnlich als „Herbst“ bezeichnete Allegorie (Abb. 83). Dieser Name ist, wie das Geschlecht der Dargestellten und die traubenschwere Weinranke in ihrer Hand beweist, nur im Sinne von *vendemmia*, d.i. Weinlese richtig, es ist eine Winzerin in weinfarbenem Kleide, die mit Spaten und Hacke von der Arbeit heimkehrend, vor einer Hügellandschaft mit niedrigem Horizont mit einem Fuße keck auf eine in Augenhöhe verlaufende



Abb. 84. Paolo Veronese: Der Fleiß. Deckenbild im Dogenpalast, Venedig

Stufe tritt, so daß sie gegen den freien Himmel steht und so über sich selbst hinauswächst. Die statuarische Formgebung erinnert an Mantegna, aber der feine Silberduft, in den die Gestalt getaucht ist, entfernt sie durchaus von der stahlharten Schärfe des großen Paduaners. Es hat einen eigenen Reiz, sich klarzumachen, daß die Erhöhung dieser, wenn auch nicht in der Tracht, so doch im Motiv durchaus realistischen Frauengestalt zu einer vom Hauch der Göttlichkeit umwehten Allegorie ganz wesentlich auf Rechnung des rein Künstlerischen zu setzen ist.

Der Gedankenflug der Hochrenaissance ist zu hoch, um die allegorischen Gestalten seiner Phantasie durch die Arbeit zu erniedrigen. Wenn Paolo Veronese an der Decke des Dogenpalastes den „Fleiß“ malt, (Abb. 84), so findet er ein nach Form und Gehalt höchst geistreiches Motiv: die prachtvolle, echt venezianische Frauengestalt hat in einer Ecke des ihr im Getäfel zugedachten Raumes ein Spinnengewebe entdeckt, hat es mit Hilfe einer langen Stricknadel und der rechten Hand sorgfältig abgelöst und hält es nun, neben ihren Arbeitskorb hingekauert, bewundernd gegen das Licht, an Stelle des menschlichen Arbeitsfleißes tritt das Naturvorbild des fleißigen und kunstreichen Insekts, das zur Nacheiferung zwingt (vgl. die Sage von Arachne, I S. 66). Mit vollendetem Feingefühl ist die Figur und der als malerisches Gegengewicht stark beschattete Nähkorb in den eckigen Raum eingepaßt: während rechts die Diagonale vorherrscht, die in der Spitze der Stricknadel gipfelt, spiegelt links das stufenweise Aufsteigen des Konturs den einspringenden Rahmenwinkel lebendig wieder; ein wahres Wunder von Rhythmus und Schönheit aber ist das Motiv der erhobenen und die Erhebung des Kopfes begleitenden Arme, die Säule leitet den Blick des Beschauers in der Gegen-diagonale der bewundernd erhobenen Blicke der schönen Frau weiter und schafft für sein Raumgefühl nach oben Luft.

4. DAS WELTLICHE ARBEITSBILD

So sehr die Freude an der Arbeit aus diesen und andern bildlichen Zeugnissen hervorleuchtet, so kennt auch die Renaissance ebenso wie das Mittelalter das durch keinerlei höhere Beziehungen legalisierte weltliche Arbeitsbild nur insoweit, als es praktischen Zwecken dient. Der rein ästhetische Standpunkt, „das Bild um des Bildes willen“, oder um mit Kant zu reden, das interesselose Wohlgefallen am Schönen,

konnte am allerwenigsten für das Arbeitsbild auf Anerkennung rechnen, der Zweck beherrschte auch die Kunst, oder vielmehr, das Leben verlangte die Kunst nur, wenn es sie mit sich selbst in Beziehung setzen konnte. Aber es ging darin auch viel weiter als unser nüchternes Zeitalter. Die Zunftbücher und Chroniken verlangten zur Augenweide der Beschauer des Schmuckes der Kunst, und was lag näher, als die Motive aus der ihr Leben ausfüllenden Arbeit zu wählen. Wenn dieser Bildschmuck auch in erster Linie der Veranschaulichung dienen sollte, so kam er in der Wirkung doch jenem interesselosen Wohlgefallen am Schönen ziemlich nahe. So wenn die Gilde der Florentiner Drappieri und Bracciaioli, der Tuchmacher und Kleiderhändler, ihre Satzungen mit Darstellungen ihres Gewerbes ausmalen läßt; das ganz hervorragend geschmückte Krakauer Zunftbuch wird uns noch an andrer Stelle beschäftigen.

Nicht viel anders ist es, wenn in der Chronik eines Ordens die Beschäftigung seiner Glieder im Bilde verewigt wird. So in der von Giovanni di Brera verfaßten Chronik des von Innocenz III. i. J. 1201 bestätigten Humiliatenordens, einer im Mailändischen aufgekommenen Laienbruder- und Schwesternschaft, deren Glieder anfangs weder dem Familienleben noch der werktätigen Arbeit zu entsagen brauchten, dann aber sich doch zu klösterlichen Gemeinschaften zusammenschlossen. Man sieht die Brüder bei der Gartenarbeit, die Schwestern bei Spinnen und Weben, dann auch Brüder und Schwestern gemeinsam beim Kämmen, Spinnen und Aufspulen der Wolle.

Bemerkenswerter ist es schon, wenn ein Florentiner Getreidehändler, Domenico Lenzi, sein Tagebuch, „Biadajolo“, worein er von 1320 bis 1335 fast täglich die Getreidepreise auf dem Platz vor Or San Michele, dessen Obergeschoß als Getreidespeicher diente, eintrug, von einem Florentiner Landsmann, wahrscheinlich aus der Nachfolge des Giottoschülers Bernardo Daddi, mit acht ganzseitigen Miniaturen schmücken läßt, die zu dem guten oder schlechten Ausfall der Ernte in engster Beziehung stehen. Das Überraschende bei dem doch wesentlich geschäftlichen Zweck dieser Aufzeichnungen ist die moralisch-religiöse Einstellung dieser Bilder. Der Ausfall der Ernte ist immer ein Ausfluß der göttlichen Gnade oder Ungnade, ist Belohnung oder Strafe. Wenn daher (Abb. 85) in einem guten Erntejahr unten auf Erden mit frohen Mienen Korn geschnitten, gedroschen und eingebracht wird und selbst Meister Langohr das Maul mit reichlichem Futter füllen darf, so kommt oben vom Himmel ein Engel herabgefliegen mit zwei Posaunen, denen italienische Worte entströmen, die zu Preis und Dank für den Erntesegen auffordern, während aus einer dritten die Warnung kommt: „Ich kann alle meine Gnade von euch wenden“. Anders auf einem zweiten Erntebild: auch hier wird gedroschen und der Ertrag in einen Sack gefüllt, aber die Ähren scheinen taub zu sein, entsetzt schaut ein Mann mit betend zusammengelegten Händen gen Himmel, denn dort schwebt groß und schreckhaft das drohende Gespenst des Hungers mit Fledermausflügeln, von einem Schwarm hungriger Raben und Schwalben umflattert, die auf die Erde niederfallen, und darüber schwingt sich der Engel des Segens, der seine Posaune zerbrochen aus der Hand fallen läßt, zum Himmel empor, von wo sich ihm zwei Hände wie zum Empfang entgegenstrecken. Andre Bilder malen weniger die Ernte als u. a. erschütternde Teuerungsszenen, die sich auf dem Platze vor Or San Michele abspielen, wo das verzweifelte Volk durch ein großes Aufgebot von bewaffneten Stadtknechten im Zaume gehalten werden muß. Die ungemein merkwürdige Bilderfolge ist weniger künstlerisch als kulturhistorisch bedeutsam; während wir sonst das Profane meist im Überweltlichen aufsuchen mußten, bricht dieses hier mit Macht in die Alltagswelt herein, getragen von dem Verantwortungsgefühl eines gewissenhaften, ohne Zweifel geistlich beratenen Kaufmanns. Das Gespenst des Hungers ist aus derselben geistigen Verfassung und künstlerischen



Abb. 85. Miniatur aus dem Tagebuch (Il Biadajolo) des Domenico Lenzi: Ein gutes Erntejahr



Abb. 86, 87. Aus dem Tacuinum sanitatis der Cerruti: Sommer und Herbst

Anschauung geboren wie das wohl zwanzig Jahre jüngere Sennenweib des Campo-santo in Pisa.

Ganz dem Gebrauchszweck gewidmet, wenn auch in der Veranschaulichung oft weit darüber hinausgehend ist das von Julius von Schlosser veröffentlichte Hausbuch der Cerruti, das sog. Tacuinum sanitatis in medicina (Taccuino – Taschenbuch), eine Übersetzung der Schrift eines im zwölften Jahrhundert lebenden arabischen Arztes, die in Frage und Antwort eine Art volkstümlicher Gesundheitslehre gab; so erklärt sich auch die Beschreibung von Pflanzen und Tieren, die zur menschlichen Nahrung und Kleidung in Beziehung stehen. Wir greifen einiges für uns Wichtige heraus. Mit keckem Naturalismus knüpfen die Miniaturen jedesmal an das Stichwort an. Glandes, die Eicheln, illustriert ein Hirt mit seiner Schweineherde, das typische Monatsbild des November (I Abb. 237, 265) oder auch Oktober (I Abb. 208, 241), Ordium (Hordeum, Gerste), ein bäuerliches Paar in Zwilchkleidern Gerste dreschend, also wiederum an Monatsbilder anklingend (I Abb. 206, 209, 224, 235, 239f., 260, 266), dahinter eine Feldscheune, Rafani (Raphanus, Rettig) ein Mann, der, einen Spaten nebensich, Rettige auszieht (vgl. I Abbild. 205, 226), daneben kniet eine Frau an einer Quelle und wäscht sie. Auch die vier Jahreszeiten marschieren auf. Estas, der Sommer (Abb. 86), zeigt ein Bauernpaar bei der Ernte, das gewohnte, allenthalben wiederkehrende Juni-



Abb. 90. Zwei Schneider. Wandmalerei aus Schloß Issogne. Ausschnitt



Abb. 88, 89. Aus dem Tacuinum sanitatis der Cerruti: Schneider und Schneiderinnen

oder Julibild (I Abb. 210, 214, 224, 230, 239, 247, 257, 259, 262), links ein junger Mann, Ährenbüschel in Händen, auch Haupt und Hüften mit Ähren umkränzt, wohl eine Personifikation des Sommers selbst, die an den Blumenkönig April, im Norden Mai (I Abb. 201ff., 210, 220, 230, 245f.), anknüpfen konnte. Der Herbst (Abb. 87) ist das uns wohlbekannte Septemberbild, wo überall in Italien geherbstet und gekeltet wird (I Abb. 202f., 208f., 213, 217, 224, 229), der Winter lehnt sich an das Monatsbild des sich wärmenden Alten an (I Abb. 203, 210, 231, 264), der Frühling gibt eine Gesellschaft im blühenden Rosenhag. Der Titel *Panis de simila*, d. h. Brot von Semmelmehl, schenkt uns das Bild einer Backstube, wo der Bäcker auf dem Schußbrett Semmeln in den Ofen schiebt; ein andermal schiebt ein Bäcker mädchen die Brote ein, ringsherum auf Gestellen die geformten Brotlaibe. Das Metzgergeschäft wird in elf Bildern bis in alle Einzelheiten verfolgt, ja sogar ein Kamel wird geschlachtet, ein Hinweis auf den arabischen Ursprung des Buches. Von Werkstätten geben wir ein Außen- und ein Innenbild (Abb. 88, 89), beide aus dem Schneiderhandwerk. In der nach der Straße

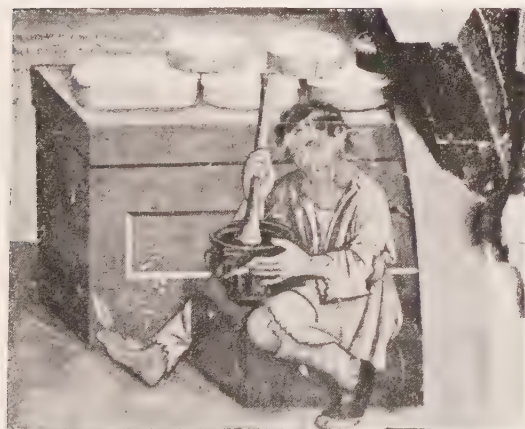


Abb. 91. Mörserstöß. Wandmalerei (Issogne). Ausschn.

zu offenen Schneiderbodega findet gerade eine Anprobe statt, in der Nähstube wird von Frauen Linnen verarbeitet, alles sehr natürlich geschildert, wenn auch das richtige Verhältnis der Figuren zum Raum noch nicht gewonnen ist. Der frische Naturalismus, der die Bilder auszeichnet, weist ihre Entstehung in die veronesische Schule des Altichiero, der den Stil Giotto's mit dem den Oberitalienern im Blute liegenden Wirklichkeitssinn in eigentümlicher Weise umgebildet hat und sich darin mit den *Livres d'heures* des Nordens begegnet.

Künstlerisch unvergleichlich wertvoller als diese mehr kulturhistorisch

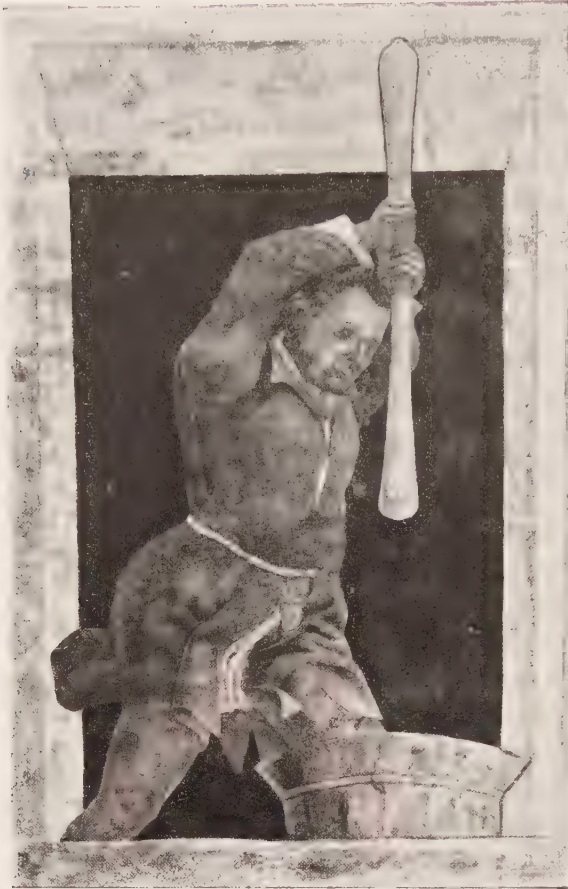


Abb. 92. Melozzo da Forlì: Der Mörserstößer

und teilweise auch botanisch bedeutsamen Miniaturen sind die Wandmalereien in dem um 1490 erbauten Schloß Issogne im Tal von Aosta. Die Rückwand einer gewölbten, nach dem Hofe zu offenen Rundbogenhalle ist mit Fresken aus dem täglichen Leben geschmückt, u. a. einer Schneiderbodega (Abbild. 90) und einer Apotheke (Abbild. 91). Die erstere ist Tuchladen und Werkstatt zugleich. Da die Zunftregeln des Mittelalters die Vereinigung beider Betriebe ausschlossen, so wird man sie auf Rechnung des Künstlers zu setzen haben, um die Bildflächen reicher zu beleben. Hinter der Theke links stehen zwei Schneider gesetzten Alters in zweifarbig gestreifter Tracht, das Barett auf dem Kopfe. Der eine schneidet, den Blick fest auf seine Arbeit gerichtet, ein Wams zurecht, der andre näht. Darüber hängen an Stangen fertige und halbfertige Kleidungsstücke. Rechts im Tuchladen steht, ebenfalls im Barett, der Tuchhändler hinter der Theke und mißt einem Kunden aus dem Handwerkerstande mit der Elle weißes Leinen zu, das dieser

sogleich sachverständig in einen handlichen Ballen zusammenrollt. Rechts füllen hochaufgestapelte Tuchballen und Musterbücher die Ecke. In der reich mit beschrifteten Gefäßen, Töpfen und Kannen ausgestatteten Apotheke, wo übrigens auch Datteln und kandierte Früchte in runden und ovalen, mit zierlich ausgezacktem Papier ausgelegten Schachteln feil sind und von der Decke noch andre gute Dinge herabhängen, sitzt links hinter dem erhöhten Pult der Inhaber, nach Sitte der Zeit Arzt und Apotheker zugleich, und rechnet, in der Mitte wiegt der Provisor einer Dame das Gewünschte vor, rechts aber sitzt, gerade vor den Schachteln mit den für ihn unerreichbaren Leckerbissen, ein armer Teufel in zerlumpter Kleidung und halb barfuß rittlings auf einer Kiste und bearbeitet mit einem Doppelstößer den Inhalt des Mörsers, den er zwischen den Knien festhält, offenbar ein um ein Almosen ansprechender oder von der Straße hereingerufener Bettler, der sich auf diese Weise ein paar Soldi verdient, ein unbezahlbares Bild aufgedrungener, und wenn man aus der Physiognomie einen Schluß ziehen darf, höchst ungern geleisteter Arbeit, der er sich aber unter den strengen Blicken des Provisors nicht entziehen kann.

Es trifft sich gut, daß wir hier gleich das Ladenschild einer Apotheke anreihen können, das einzige Bild, das von einem so berühmten Meister wie Melozzo in seiner Vaterstadt Forlì sich erhalten hat (Abb. 92), seinen Mörserstößer (Pestapepe = Pfeffer-

stößer). Ist es etwa eine Jugendarbeit, wie wir von Hans Holbein d. J. eine solche in Gestalt eines Schildes für einen Schulmeister besitzen? Jedenfalls hat Melozzo sich mit großem Schwung seines Auftrages entledigt; wieweit die darin zutage tretende Übersteigerung des Arbeitsaktes, die durchaus geeignet ist, das Publikum anzulocken, auf Rechnung guten Humors oder künstlerischen Eifers zu setzen ist, wenn nicht beides daran teilhat, dürfte schwer zu entscheiden sein. Der herkulische Apothekerknecht, mit gespreizten Beinen in die Kniebeuge gehend, handhabt die Mörserkeule wie ein Berserker mit aufeinandergebissenen Zähnen so eifrig, daß die Rockschöße fliegen. Das Hervorleuchten der festumrissenen Figur aus dem nischenartigen Dunkel des engen Rahmens mußte die Wirkung in die Ferne steigern. Es wäre dies dann der Anfang einer die Aufmerksamkeit des Publikums durch grimassierende Übertreibung auf sich ziehenden Bildreklame.



Abb. 93. Aus Boccaccios Decamerone, Venedig 1492

III. DIE DEUTSCHE RENAISSANCE UND VERWANDTES

1. VORSTUFEN DES MYTHOLOGISCHEN UND ALLEGORISCHEN ARBEITSBILDES

Kommen wir vom Ursprungsland der Renaissance nach unserm geliebten Deutschland, so macht man sich nicht leicht eine genügende Vorstellung davon, mit welcher Begierde das über die Alpen hereindringende neue antikische Bildungsgut von der deutschen Seele aufgenommen und, volkstümlich übersetzt und illustriert, allen Bildungshungrigen mundgerecht gemacht wurde. Das war begreiflicherweise nur möglich mit Hilfe der neuen Schwarzkunst Gutenbergs, und die Offizinen wetteiferten, dieser ihrer Kulturaufgabe zu genügen. An erster Stelle steht hier die des Johannes Zainer in Ulm. Dort erschien um 1475 der Aesopus, eine Kompilation aus verschiedenen Fabelsammlungen, übersetzt von einem der ältesten Vertreter der deutschen Frührenaissance, Heinrich Steinhövel, Stadtvogt von Ulm (Abb. 94). Wie packend und volkstümlich der Säemann, wie gut sind die Vögel aufmarschiert, wie trefflich die Raumfüllung durch die herabfliegende Schwalbe! Das „haec fabula docet“ kann natürlich nicht wiedergegeben werden, aber das Bild bringt alles herzu, was die Situation verlangt, um den aus ihr herauspringenden moralischen Kern einprägsam zu machen. Im Jahre 1502 erscheint bei Grüninger in Straßburg ein illustrierter Vergil (Abb. 95). Die Illustration will — man muß sagen leider! — schon höhere Ansprüche befriedigen und bemüht sich, durch schraffierende Strichlagen malerische Wirkungen zu erzielen. Ehrlich geht der furchtbar hölzerne Zeichner den einzelnen vom Dichter beschriebenen ländlichen Verrichtungen nach. So empfiehlt der Dichter, auf unfruchtbarem Boden die leichten Stoppeln mit prasselnden Flammen zu verbrennen (Georg. I 84f.): wir sehen, wie der Bauer mit der Fackel einen Strohhaufen entzündet, ein Mißverständnis

¶ Die xx. fabel vō eyner schwalbē vñ tē anten ¶



Abb. 94. Aus: Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesopi.
Ulm, Johannes Zainer. Um 1475

des Textes natürlich, denn die Stoppeln, die im Altertum wie im Mittelalter, wie unsre Erntebilder zeigten (s. oben S. 11), beim Schneiden des Getreides in ziemlicher Höhe stehenblieben, sollten zur besseren Düngung des Bodens auf dem Halm angesteckt werden. Ferner rät der Dichter, Bewässerungsgräben zu ziehen: zwei sind eifrig dabei, so eifrig, daß der eine sich aus seinem mitgebrachten Fäßchen stärken muß und den Strahl einfach in den Mund rinnen läßt. Er schreibt weiter vor, die



Abb. 95. Ländliche Arbeiten. Aus dem illustrierten Vergil. Grüniger, Straßburg 1502

Vögel (I 156; Vers 119f. nennt er die gefräßigen Gänse und die Kraniche vom Strymon) mit Lärm zu verscheuchen, daher das den Langschnäbeln nur allzu nahe Mädchen mit den Schallbecken und dahinter gar der Jäger mit dem neumodischen Feuerrohr. Das hilft: zwei „Kraniche“ streichen schleunigst ab, drei andre jedoch lassen sich einstweilen nicht stören. Andre Bilder illustrieren das Backen, Schmieden, Zäuneflechten, das Bäumefällen, die Käsebereitung, die Schafschur, alles in dem eindringlichen, etwas hölzernen Stil, der künstlerisch noch keinerlei Einwirkung des Antikischen verrät.

Eines der beliebtesten Bücher der Zeit war Boccaccios lateinisch geschriebenes Buch „Von berühmten Frauen“, schon 1473 in Steinhövels Übersetzung von Zainer herausgebracht. Hier erscheint (Abb. 96) Ceres als Königin mit Krone und Zepter, um die Bauern das Pflügen und Kornschneiden zu lehren; daß unter ihrem Segen alles wohl



Abb. 96, 97. Ceres und Pallas. Aus: Boccaccio „Von berühmten Frauen“. Zainer, Ulm 1473



Abb. 98. Ceres, säend und pflügend. Französische Miniatur von 1461

gedeiht, beweist die mannshohe Frucht. Im Hintergrund trägt ein Mann einen Sack Korn zur überschlächtigen Mühle. Die Umriss sind gerundet, die Modellierung ist sparsam und zerstört nicht wie bei den Georgica des Vergil den dem Holzschnitt gemäßen flächenhaften Charakter. Auf Abb. 97 erscheint außer Ceres mitten in der Landschaft in wehrhafter Rüstung mit Lanze und Schild Pallas als Beschützerin der weiblichen Arbeit und des Ölbaums: rechts wird von einem Mädchen ein Schaf geschoren, links preßt ein Mann die Frucht des ihr heiligen Ölbaums, und damit auch ihr heiliger Vogel nicht fehle, sitzt im Hintergrund auf einem Baumstumpf eine Eule. So weiß diese volkstümliche Produktion die antike Götterwelt dem deutschen Volke nahezubringen. Den Fortschritt gegen die mittelalterliche Auffassung spürt man deutlich beim Vergleich einer französischen Miniatur aus der unlängst verfloßenen Zeit Philipps des Guten von Burgund († 1467) (Abb. 98). Man sieht Ceres als geflügelten christlichen Engel mit einem Kornsieb aus den Wolken herabschweben, eigenhändig den Pflug führen, unter sichtlichem Protest des Schimmels wie des Rappen gegen dieses ihnen ungewohnte Geschäft (vgl. I Abb. 300, II S. 21), und ebenso eigenhändig den Samen in die Furchen streuen. Allerdings war es auch ein Kanoniker von Lille, Jean Mielot, der auf Befehl des Herzogs eine in Briefform abgefaßte poetische Allegorie der Vielschreiberin Christine de Pisan (s. S. 29) bearbeitete und mit diesen Miniaturen versehen ließ: kein Wunder, daß er die heidnischen Göttinnen zu christlichen Engeln machte. Man sieht, wie hier die antiken Vorstellungen sich noch mit christlichen vermengen, aber auch der deutsche Zeichner glaubt noch der besondern Beglaubigung der Göttinnen durch unantike Symbole wie Szepter und Wappenschild nicht ganz entraten zu können.



Abb. 99. Allegorische Darstellung der Grammatik, Rhetorik und Logik durch Säen, Mahlen und Backen

Auf dem eigentlich wissenschaftlichen Gebiete hatte sich der antike Einschlag naturgemäß schon unter der Herrschaft der Scholastik kräftig bemerkbar gemacht. Es ist oft beklagt worden, daß der Humanismus, indem er die Studierten über das Volk erhob, damit eine noch bis heute fühlbare Kluft zwischen den Gebildeten und der breiten Masse des Volkes gerissen habe. Das ist zweifellos richtig, und wenn auch dem nun einmal im deutschen Blute steckenden Individualismus die größte Schuld an dieser beklagenswerten Erscheinung beizumessen ist, so vergißt man doch nur zu leicht, daß das Hauptkriterium der Gebildeten in damaliger Zeit, die Kenntnis des Latein, in den romanischen Ländern schon darum keine so scharfe Scheidung hervorbringen konnte, weil die Volkssprache selbst aus dem Vulgärlatein hervorgegangen war, weshalb es auch dort die leidige Fremdwörterfrage nicht eigentlich gibt. In Deutschland hatte schon die Scholastik nichts versäumt, um das antike Wissensgut auch durch das Auge dem Verständnis der Jugend nahezubringen. Daher die allegorische Darstellung des von der Antike und der Scholastik überkommenen niedern Lehrganges der freien Künste, des sog. Triviums, also der Grammatik, Rhetorik und Logik, durch volkstümliche Arbeitsbilder, die durch die Überschriften unter Nennung ihrer Hauptvertreter in inneren Zusammenhang gebracht werden (Abb. 99). Die

Das schlahen auff dem am
poßclange Darnach Picta
goron die stimb fande.

Deß hymels lauff mit farb ich
zir. Den künig Pcholonca ich
signir.



O Musica ein Kunst
frey vnd frölich. Lern
nich singe hüßlich
vnd meysterlich. Die
velle der stim vnd der
notten. Wann man
mag ir nit gewatten.

Die natur leret singen den han-
en. Deß wetters wandlung kan
er vermanen. Also merck eben
vnd singe. Ut la sol fa mi re.
Der erst der sy vant. Was pi-
ctagoron genant.

Abb. 100. Allegorische Darstellung der Musik und Astronomie

zweigeteilten Unterschriften tragen einmal den als erhabene Frauen gedachten Allegorien der drei Künste die Bitte vor, den Sprecher ihre hohe Kunst zu lehren, zum andern berufen sie sich auf die Natur, die die Elster (Atzel) „klaffen“, den Papagei (sidicus = Sit-tich) sprechen und — eine Anspielung auf die Stoßkraft des aus den beiden Prämissen sich ergebenden Schlusses — den Habicht auf seine Beute stoßen lehre, wo denn wieder Priscian, Tullius Cicero u. Aristoteles als die größten Meister gepriesen werden. Das ist alles noch echt mittelalterliche Scholastik.

Aus dem höheren Lehrgang der Artes liberales, dem sog. Quadrivium, das die Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie begreift, gehen wir noch auf die beiden letzten ein (Abb. 100). Namentlich die Musik wird durch ein ein-

drucksvolles Arbeitsbild versinnbildlicht. Hier greift die Allegorie — sie ist von dem musikalischen Traktat des im Jahre 1484 an den Hof Ludovico Moros in Mailand berufenen Musikmeisters Franchino Gaffurio angeregt — um die von Guido von Arezzo (1026) eingeführte Skala von sechs „Tonfällen“ zu verdeutlichen, wieder auf die antike Legende von Pythagoras („Pictagoron“) als dem Erfinder der musikalischen Theorie (Abb. 100) zurück und verdeutlicht die sog. Solmisation (ut re mi fa sol la; für das fehlende h ward später si eingesetzt) durch sechs Schmiede, die eifrigst auf den Amboss schlagen. Die Unterschrift baut sich ganz wie beim Trivium auf. Daß die italienische Theorie auf der mittelalterlichen fußt, möge eine Federzeichnung des Konrad von Scheyern aus der Musica des Johannes Cotton aus dem 13. Jahrhundert beweisen (Abb. 102); auf dem Manucordium liest man die Noten sol fa re.

Für die Darstellung der Astronomie schließlich muß die Malerei erhalten, eine Verlegenheitsauskunft, die der Überzeugungskraft der übrigen Bilder entbehrt. Von Allegorie im eigentlichen Sinne kann bei allen diesen Holzschnitten eines elsässischen Meisters nicht die Rede sein, sie sind rein symbolisch zu werten; dagegen trifft diese Bezeichnung auf einen andern gleichzeitigen Holzschnitt zu (Abb. 101), wo die Rhetorik in eigner Person beim Zuhauen eines rohen Baumstammes von Tullius Cicero belehrt wird, während oben im Baum wohl der gelehrige Papagei, der Sidicus, sitzt. Dazu beteuert das Schriftband treuherzig, daß ohne Rhetorik „alle Kunst umsonst ist“.



Abb. 101. Allegorische Darstellung der Rhetorik



Abb. 102. Konrad v. Scheyern: Aus einer Münchner Handschrift (cl 2599) der Musica d. Joh. Cotton. Aus Kloster Aldersbach. 13. Jahrh.

2. DIE HÖHE DES ALLEGORISCHEN ARBEITSBILDES

Mit dem Humanismus hielt nun auch das ganze übrige Heer alter und neu ausgeheckter Allegorien in Deutschland seinen Einzug. Das Bedürfnis, diese ganze höhere Welt abstrakter Begriffe, die schon das Mittelalter auf seine Weise schaubar gemacht und leicht übersichtlich geordnet hatte, in neuer zeitgemäßer Form sich anzueignen, muß durch die Wiedererweckung des Altertums und die dadurch entbundenen geistigen Kräfte außerordentlich vertieft worden sein. Eine neue, greifbare Gedankenwelt schien sich aufzutun, und was uns heute vielleicht matt und gekünstelt erscheint, galt den Zeitgenossen fast als höhere Offenbarung. Dabei konnte es nicht ausbleiben, daß sich echt deutsche Gelehrtengrübeleien in die Netze dieser Allegorik verstrickte, denen auch die sinnliche Phantasie der Italiener nicht immer entgangen ist. War etwa dem Nürnberger Humanisten Pirkheimer, dem Freunde Dürers, eine italienische Allegorie vor Augen gekommen wie der Kupferstich des Nicoletto von Modena (Abb. 62)? Dort ist sie als Symbol der Strafe für Verleumdung, welche die Liebe stört, leicht verständlich. Viel künstlicher ist, was Pirkheimer unter dem Titel „Neidhardts Werkstatt“ ausgeklügelt hatte und durch den Kleinmeister J. B. ausführen ließ (Abb. 103). Ein späteres Flugblatt (um 1600) gibt Namen und Deutung in Reime gebracht wieder. Danach sind „in Neidhardts Werkstatt böse Weiber, die Invidia (Neid) und die Tribulatio (Peinigung), dabei, ein Menschenherz zu quälen. Die Invidia zündet auf dem Amboß der Gewalt ein großes Feuer an und zwickt das Herz mit eiserner Zange, und die Tribulatio will es mit dreifachem Hammer (eine Anspielung auf die falsch gedeutete erste Silbe) zerschlagen. Derweil liegt die Tolerantia (Gleichgültigkeit) untätig da, während die Spes (Hoffnung) auf den Himmel deutet. Gott aber entdeckt durch das Licht des Himmels alles und zerstört durch Regen und Schneeflocken aus einer Wolke das Spiel des Neides. So steht das Menschenherz in Gottes Hut“ (Waldmann). Daß Pirkheimer für dies verzwickte Gebilde seiner Phantasie auch seinen Freund

Dürer bemüht hat, gibt der Sache noch einen besondern Reiz, doch hat Dürer in einer Skizze nur das Innere des Medaillons ganz flüchtig angedeutet. So grüblerisch er selbst war, so mochte der Einfall des Freundes, dessen Allegorien-sucht er ja auch mit seinem ersten Entwurf für den Triumphwagen Kaiser Maxens nicht genug tat, doch seinem Künstlersinn widerstreben; der ihm nahestehende Meister J.B. (Jörg Bencz?), machte dann daraus, was künstlerisch daraus zu machen war, und so wurde es der mühsam hinaufgequälte Höhepunkt des allegorisierenden Arbeitsbildes der deutschen Renaissance.



Abb. 103. Meister J. B.: Neidhardts Werkstatt. Allegorie

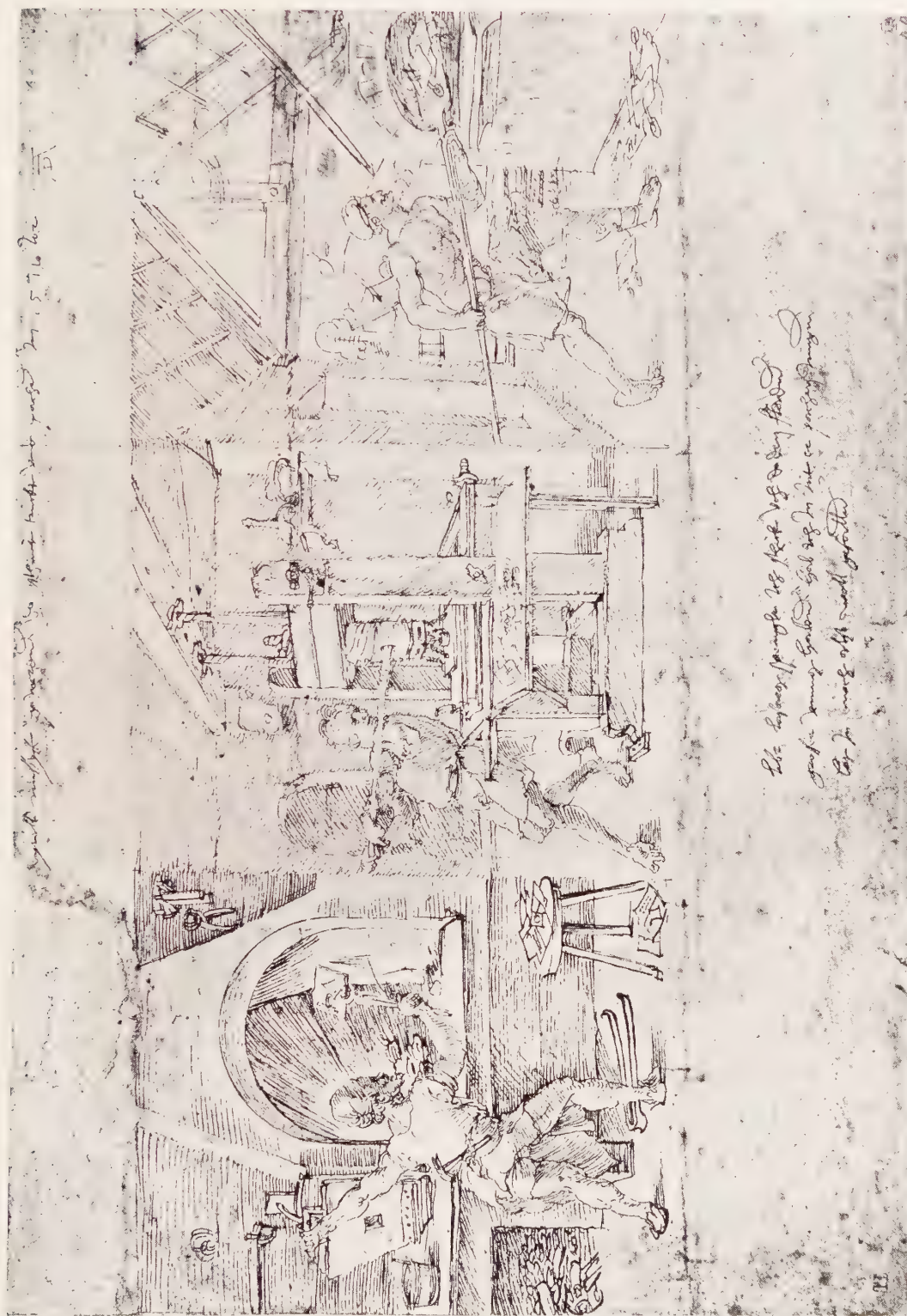


Abb. 104. Albrecht Dürer: Handzeichnung für Lazarus Spengler: „Missive“, geschmiedet, gedruckt und gebacken

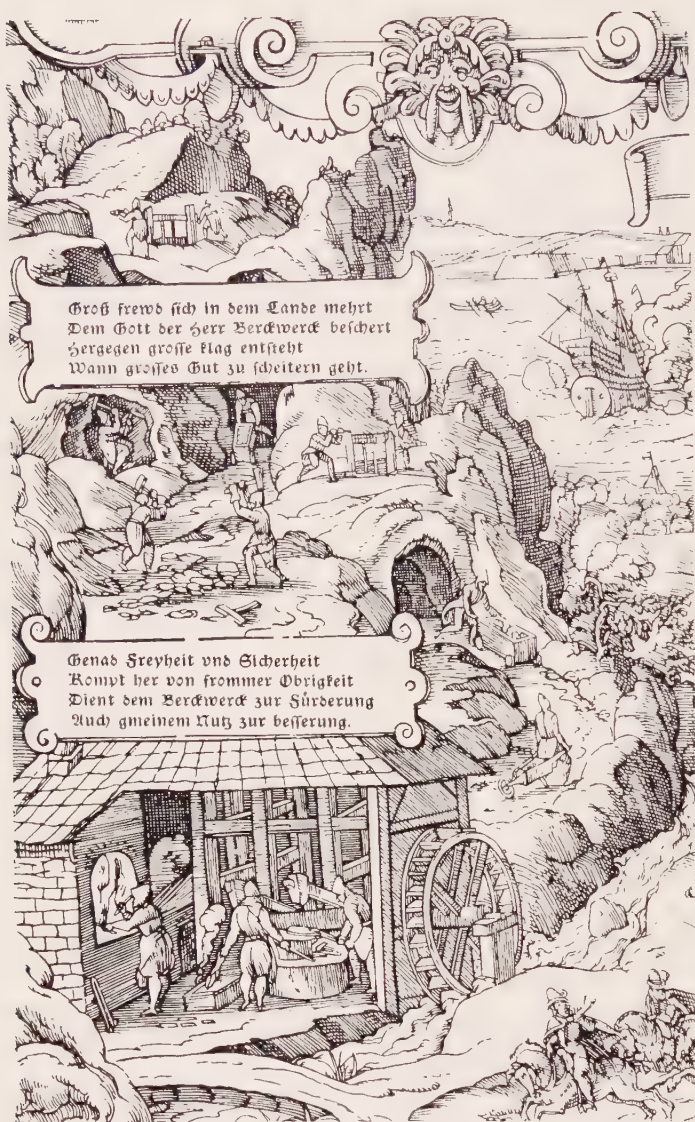


Abb. 105. Teilstück aus Jost Ammans Allegorie des Handels

Wie Albrecht Dürer dem Handwerk und Gewerbe innerlich gegenübersteht, wo er durch keinerlei Grübeleien und Gelehrsamkeit beschwert seinem eigenen Genius folgt, davon gibt Zeugnis eine in ihrer Veranlassung wenig durchsichtige kostbare Handzeichnung (Abbildung. 104) mit leicht satirischem Unterton, keine Allegorie, sondern eine dreifache, aus dem Wortbild ins wirkliche Bild übertragene sprachliche Metapher. Am oberen Rande stehen die Worte: „eytell missyff dy werden do geschmit truckt und packn im 1511 Jor“, dahinter das Monogramm, am unteren Rande steht die Widmung: „Libr Lasaros Spenglr ich schick uch do den fladn / großer Unruh (?) halber hab ich in nit er (eher) pachen mügen / las Jn Ewch also woll gefalln“. Lazarus Spengler, seit 1507 Nürnberger Ratsschreiber, stand mit Dürer in täglichem vertrauten Verkehr, und da er kraft seines Amtes viele Missive, Sendschreiben, abzufassen

hatte, so mochte er wohl darüber geseufzt und ein Scherzwort oder eine Neckerei Dürer das Versprechen entlockt haben, „ihm einen Fladen zu backen“, d. h. ihm eine Zeichnung zu liefern, wie man solche Schreiben am schnellsten anfertigen könne. Wichtiger als die Veranlassung ist für uns die Zeichnung selbst. Sie hat in ihrer geistreichen Auffassung und sprühenden Lebendigkeit kaum ihresgleichen, zumal beim Schmied und beim Buchdrucker in dem durch den jedesmaligen Arbeitsakt hervorgerufenen Kontrapost, der bei jenem durch die Beanspruchung nach zwei Seiten hin, bei diesem durch die Drehung der Schraubenpresse hervorgerufen wird, die sich in der Drehung des Körpers widerspiegelt, während der behäbige Bäcker in seiner geradeaus festgelegten Arbeitsrichtung schon gemächlicher zu Werke geht, wie überhaupt das Psychologische sich deutlich nach dem vom Arbeitsakt vorgeschriebenen

Tempo abstuft. Für das Verständnis und das Einfühlungsvermögen des größten deutschen Künstlers dem werktätigen Leben seiner Vaterstadt gegenüber ist das wenig bekannte Blatt ein ganz unschätzbare Kleinod.

Kehren wir nach diesem Abstecher in das verwandte metaphorische Gebiet wieder zur Allegorie zurück, so ergoß sich diese in immer breiterem Strome über die künstlerischen Gefilde Europas, bis in die letzten Zeiten des Rokoko, wo dann der Klassizismus der spielerischen Verwendung dieses Kunstmittels Schranken setzte. Vorerst freilich wurde sie von den Deutschen sehr ernst genommen. Das größte papierene Denkmal dieser Allegoriensucht ist ja bekanntlich die mit allem humanistischen Raffinement ausgetüftelte „Ehrenpforte“ Kaiser Maximilians, an welche die größten deutschen Künstler der Zeit, Dürer an der Spitze, ihre Kraft vergeuden mußten. Ein kleineres derart, insofern genießbarer, als das Tun und Treiben des Alltags gewissermaßen nur unter einen höheren allegorischen Hauptgesichtspunkt gestellt und durch einige allegorische Figuren verbrämt wird, im übrigen aber sich ganz naturgetreu abspielt, ist die fast meterhohe Allegorie des Handels von Jost Amman. Sie schlägt insofern in unser Thema, als eine Fülle von Arbeitsverrichtungen, die mit dem Handel in Verbindung stehen, in das große Panorama einbezogen sind. Es ist nicht ganz leicht, sich ohne Abbildung, die sich bei der Größe des aus vier Stöcken zusammengesetzten Blattes von selbst verbietet, von dem Ganzen einen Begriff zu machen. Im Mittelpunkt der Tafel steht ein von geflügelten Putten belebtes, halbkugelförmiges Brunnenbecken ohne Wasser, aus dessen Tiefe eine reich verzierte Renaissancesäule hervorwächst, deren Kapitell das Hauptbuch, „Zornal“, und darüber auf einer geflügelten Kugel die Göttin Fortuna trägt. Zu ihr schwebt aus dem himmlischen Kreis des Zodiakus der Handelsgott Hermes mit Stab und Flügelhut herab, als Symbol der Bilanz eine große Wage in Händen, deren kassabuchbeschwerte Schalen beiderseits der Fortuna herabhängen; die ganze linke Seite ist den Schuldnern, die ganze rechte den Gläubigern gewidmet. Hinter der Brunnensäule nun entwickelt sich, beiderseits nur durch am Rande der Tafel aufsteigende Berge mit Bergwerks- und Hüttenbetrieb eingeschränkt (Abb. 105), ein umfassender Blick auf Antwerpen mit seinen Mauern und Türmen vom linken Ufer der Schelde aus, die von einer Menge von Handelsschiffen und einigen Galeeren belebt ist, und zwar sieht man links eine Seeschlacht mit Feuerwaffen, wo Schiffe untergehen, rechts werden harmlose Salutschüsse abgefeuert und Waren entladen. Derselbe Gegensatz von Krieg und Frieden spielt sich diesseits zu Lande ab: links der Überfall eines Wagenzuges durch Freibeuter, rechts ein anderer Wagenzug unter starkem Geleit unbehelligt einherziehend. Der Scheidung in Debit- und Credit-Seite entspricht es auch, wenn links Krieg und Seuche, rechts die Teuerung als den Handel schädigende Ereignisse in packenden Bildern gegeben werden. Neben der „Handlung“ ist, wie erwähnt, dem das Geld in Gestalt der Erze fördernden Bergwerks- und Hüttenbetrieb



Abb. 106. Jost Amman: Packhof

ein Ehrenplatz eingeräumt. Man sieht die Arbeit vor Ort, an den Seilwinden der Schächte, das Ein- und Ausfahren aus den Stollen mit „Hunden“ und Schiebkarren, das Zerschlagen der erzhaltigen Gesteine und die Bearbeitung in der mit einem Pochwerk verbundenen Schmelzhütte, alles in die aufsteigende Berglandschaft wohl eingebettet und mit reichlich lehrhaft gehaltenen Schrifttafeln durchsetzt.

Die unterste Zone, worauf wie auf einem Sockel der besagte Brunnen steht, zeigt, perspektivisch abgestuft, die eigentliche kaufmännische Lager- und Kontorarbeit in einer auch durch Inschriften wohlgegliederten Übersicht, u. a. den durch gewölbte Hallen begrenzten Lagerhof, wo Fässer und Ballen ausgepackt und anderseits solche verschnürt, eingepackt und mit dem Warenzeichen der Firma bemalt werden. Abb. 106 gibt die rechte untere Ecke der Tafel wieder. Der Libertas (Schuldenfreiheit), die mit der Rechten auf das Einstehen der großen Wage, mit der Linken auf die Kaufmannsgüter zeigt, entspricht auf der andern die Obligatio (Verschuldung), die ein Herz in der Hand, ihre Verpflichtung anerkennt, während in der Mitte der Reichtum der Welt in Gestalt einer gekrönten Frau inmitten aller möglichen Kostbarkeiten, denen aber auch ein Totenkopf beigesellt ist, auf einer Kugel steht und auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hinweist. So mündet denn das Ganze, echt deutsch, schließlich in die Warnung aus, sein Herz nicht zu sehr an die Güter dieser Welt zu hängen, um darüber das ewige Heil nicht zu verscherzen. Kann man die Mittelachse des Tableaus, die noch durch die Integritas (Unbescholtenheit) verstärkt wird, als das konstruktive Rückgrat des allegorischen Aufbaus bezeichnen, so ist dasselbe mit der Figur des Reichtums in der von der Obligatio und Libertas gebildeten allegorischen Basis fest verankert, und man muß rückhaltlos die große Geschicklichkeit bewundern, mit der der weitschichtige sachliche Inhalt in diesem allegorischen Netz eingefangen und festgehalten ist. Nahe stehen den Bergwerks- und Hüttenbildern die Illustrationen zu Sebastian Münsters *Cosmographia universalis*, die sachlich genauer sind, aber keinerlei künstlerische Ansprüche erheben. Was den wirtschaftlichen Hintergrund betrifft, so sei an den Aufschwung der Silberförderung im Erzgebirge sowie daran erinnert, daß z. B. die Augsburger Fugger Bergwerke in fremden Ländern besaßen. Die beruflichen Verrichtungen, wie sie Abb. 106 zeigt, entsprechen im Stil ganz der umfassenden Berufsschau, die sich an Jost Ammans Namen knüpft und uns an ihrem Orte beschäftigen wird.



Abb. 107. Albrecht Dürer: Eingeschlafene Spinnerin
Federzeichnung

3. ITALIENISCHE UND DEUTSCHE RENAISSANCE

DIE PLANETENKINDER

Mit der Wiederentdeckung der antiken Wissenschaften, die dem Renaissancezeitalter den Stempel aufdrückt, mußte auch eine seit alten Zeiten sich hohen Ansehens erfreuende Scheinwissenschaft neues Leben gewinnen, die Astrologie, und damit der weitverbreitete Glaube, man könne mit ihrer Hilfe das Schicksal des Menschen in den Sternen lesen. Zwar hatte sich diese Kunst schon im Mittelalter durch die Araber an den abendländischen Höfen eingebürgert, die sich wie Kaiser Friedrich II. ihre Hofastrologen hielten, aber nun kam es über die Menschen des 15. Jahrhunderts wie ein Rausch, der Gedanke, ihr ganzes Tun und Lassen mit der kosmischen Wirkung der Planeten in Einklang setzen und so auf das eigene Schicksal bestimmend einwirken zu können. Die Wirksamkeit der Gestirne fing — man denke an Calderons „Das Leben ein Traum“ oder Schillers „Wallenstein“ — schon von der Geburt des Menschen an; der besondere Charakter des Planeten bestimmte von vornherein auch den Charakter und die Lieblingsbeschäftigung der unter ihrer Herrschaft Geborenen, sie galten geradezu als seine Kinder. So wurden nach dem Glauben der Zeit die Kinder des Mars Krieger, Räuber und gewalttätig, die des Merkur dagegen den Künsten des Friedens zugetan, fleißig, betriebsam, zu Handwerken, Künsten und Wissenschaften geschickt. Auf diese Weise ging neben der herrschenden Kirchenlehre eine ganz neue, in Wirklichkeit uralte Religion nebenher, und selbst die Reformation vermochte sie, weil mit dem Humanismus im Bunde, nicht auszutilgen, wie sie denn heutzutage wieder unter mancherlei Gestalt ihr Wesen treibt.

Der Gedanke, die „narrische Weisheit“ von den Planetenkindern zu verbildlichen und zugleich, dem Zuge der Zeit folgend, zu verbürgerlichen, ist allem Anschein nach in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in einem italienischen Gehirn aufgeblitzt, vielleicht in Mailand am Hofe der Gonzagas, denn die kostbare Pergamenthandschrift 'De Sphaera', ein Kleinod der Biblioteca Estense in Modena, aus der Abb. 108 die Kinder des Merkur veranschaulicht, stammt von dorthier und ist wohl durch die verwandtschaftlichen Beziehungen des Mailänder Fürstenhauses zu dem von Este dorthin gelangt. Sechs einzelne Berufe, als da sind Panzerschmied, Uhrmacher, Schreiber, Maler, Bildhauer, Orgelbauer, sind jeder in einer offenen Bodega von der Art wie in Abb. 81, 88 und 89 tätig. In merkwürdig unbeholfener Perspektive in dreifacher Höhenlage paarweise nebeneinandergestellt, lassen sie eine aufsteigende Gasse zwischen sich, wo auf der zweiten Stufe ein Koch mit vorgebundener Schürze am Herde schafft und Diener hin und wider gehen, um die auf der obersten Stufe unter einem Torbogen sitzenden Gäste zu bewirten, denn auch der Gastwirt ist ein Kind des Merkur; drei andre Figuren beleben den Vordergrund.

Hier also erscheint, noch fast in des Wortes eigentlicher Bedeutung aus den Urzellen zusammengesetzt, das, was wir alsdann in Florenz, der Wiege der Frührenaissance, wie schon ein flüchtiger Blick auf Abb. 113 zeigt, zu einer einheitlichen Florentiner Straßenperspektive zusammenkomponiert finden. Zunächst kommt in Florenz um 1460 eine Folge von Kupferstichen mit den Kindern der sieben „Planeten“ Saturn, Jupiter, Mars, Sol, Venus, Mercurius und Luna heraus, an die sich im Jahre 1485 eine

zweite, vereinfachte anschließt, welche die Bilder im Gegensinne wiedergibt. Auf dieser zweiten italienischen Ausgabe fußt die erste diesseits der Alpen in Gestalt eines sog. Blockbuches, niederländische Holzschnitte mit deutschem, gleichfalls in Holz geschnittenem Text. Der Holzschnitt verlangt schon rein technisch gegenüber dem Kupferstich größere Vereinfachung, hier aber ist der Holzschneider noch viel weitergegangen, er setzt die italienische Vorlage ganz in ihm selbst geläufige Bilder um, ist volkstümlicher, dafür aber auch gröber, ungelinker, mangelhafter in der Perspektive. Diese niederländische Fassung ist nun aber höchwichtig als Vorlage für den Meister des mittelalterlichen Hausbuchs, jenes unschätzbaren Kleinods deutscher Zeichenkunst in der Sammlung auf Schloß Wolfegg. „Die Planetenbilder“, sagt Lippmann, dessen großer Publikation wir folgen, „sind hier zu figurenreichen, überaus lebendigen Szenen ausgestaltet, voll von Beobachtung von Zügen des wirklichen Lebens, von der Hand eines Künstlers, dem eine Fülle von Erfindung mit der größten Frische und Lebendigkeit aus der Feder floß.“ Aber noch ist die Reihe nicht zu Ende. Hans Sebald Beham, neuerdings Georg Pencz, gilt als Schöpfer der großen Holzschnittfolge, welche die erste italienische Ausgabe in die deutsche Bildwelt umsetzt; er diszipliniert seine Vorlage durch landschaftliche und architektonische Perspektive, in die sich die einzelnen Szenen harmonisch einfügen. Diese, wie die erhaltenen abgenützten Holzstöcke beweisen, sehr beliebte Ausgabe ist vor 1531 und wahrscheinlich in Nürnberg entstanden. Endlich kommt 1533 aus der berühmten venezianischen Kupferdruckerei von Giolito de Ferrari eine Folge heraus, welche ihrerseits die Beham zugeschriebene zum Vorbild nimmt und sie sozusagen wieder ins Italienische zurückübersetzt. So kehren die Planetenkinder nach ihrer Wanderung durch die Niederlande und Deutschland wieder zu ihrem Ursprung zurück, der Zirkel ist geschlossen. Wir geben von den für unser Thema belangreichen Planeten ein reichliches Bildmaterial, ebenso sehr wegen der sachlichen Bedeutung dieser Bilderfolge wie um der sich so mannigfaltig kreuzenden südlichen und nördlichen künstlerischen Einflüsse willen, die zu eingehenderer Beobachtung und Vergleichung im einzelnen auffordern, als wir sie im Texte geben können.

An erster Stelle steht Saturnus (Abb. 109 bis 112). Seine Kinder sind Bettler, Krüppel, Gefangene, aber auch seine ursprüngliche Bedeutung als Saatgott kommt darin zur Geltung, daß er auch den Ackerbau liebt, „fromm und ausdauernd“ ist. So kommt das Pflügen, Graben, Säen, Dreschen zu seinem Recht. Landleute kehren vom Obstpflücken heim, auch das Schwein wird geschlachtet, denn Saturn hat seine „Häuser“ im Steinbock und Wassermann, das weist auf den Dezember unsrer Monatsbilder, in dem von Anfang an (I Abb. 192) das Schweineschlachten im Mittelpunkt steht. Der Hausbuchmeister fügt aus eigenem den Schinder hinzu und gibt dem Schweinethema, nicht gerade sehr appetitlich, eine neue, unerwartete Wendung; er steht eben mit beiden Füßen mitten im Volk und scheut keine Derbheit. Das Korbflechten der Einsiedler — die Florentiner Vorlage hatte auch noch das Holzlöffelschnitzen, beides von den Einsiedlern auf dem Fresko vom beschaulichen Leben im Camposanto von Pisa geübt — gibt er auf, aber wie geistreich formt er das Motiv des am Himmel erscheinenden Wassermanns zu einem prächtig erfaßten Augenblicksbild aus dem Landleben um; der dem Tragfaß entströmende Wasserguß kommt, sicherlich nicht ohne Absicht, dem frischgepflügten Acker darunter zugute. Auch den Baumfäller seiner Vorlage, den Beham kaum erkennbar ganz in den Hintergrund rückt, hat er aufgegeben; er paßt ihm eben nicht in sein in eins zusammengesehenes Landschaftsbild hinein, dafür spinnt er aber das Armsünderthema zu einem förmlichen Zug zum Hochgericht aus. Es verdient übrigens bemerkt zu werden, daß der nach der Gegenseite



Abb. 108. Die Kinder des Merkur. Miniatur aus der Handschrift 'De Sphaera'. Modena, Biblioteca Estense

ausweichende Holzfäller der Florentiner Vorlage im Spiegelbild wörtlich mit dem des Wandgemäldes aus der Abtei Brauweiler (I Abb. 371) übereinstimmt; beide gehen in letzter Linie wohl auf römische Typen zurück (I Abb. 180, 182), die ihrerseits griechische heroische Motive für ihre Zwecke umformen (vgl. I Abb. 183); das niederländische Blockbuch vereinfacht auch diesen, ihm zu komplizierten Arbeitsakt. Beham weiß das in der italienischen Vorlage wenig übersichtliche Landschafts-



Abb. 110. Saturnus, Niederländisches Blockbuch

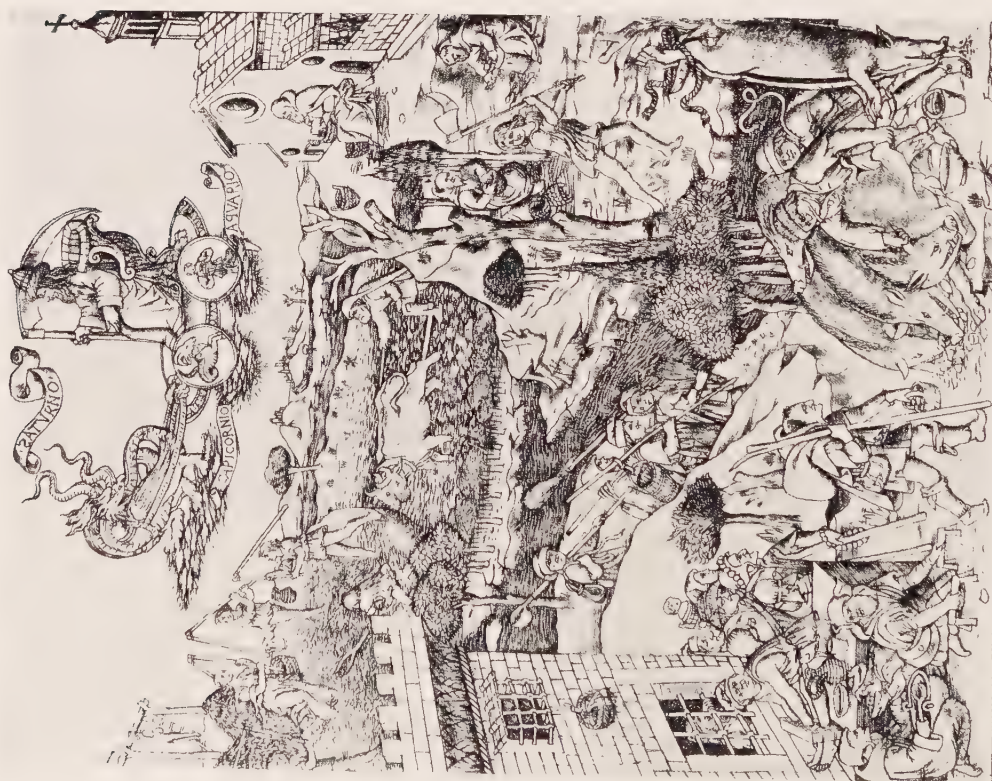


Abb. 109. Saturnus, Florentiner Kupfersch



Abb. 112. Saturnus. Zeichnung des Hausbuchmeisters



Abb. 111. Saturnus. Kupferstich von Hans Sebald Beham

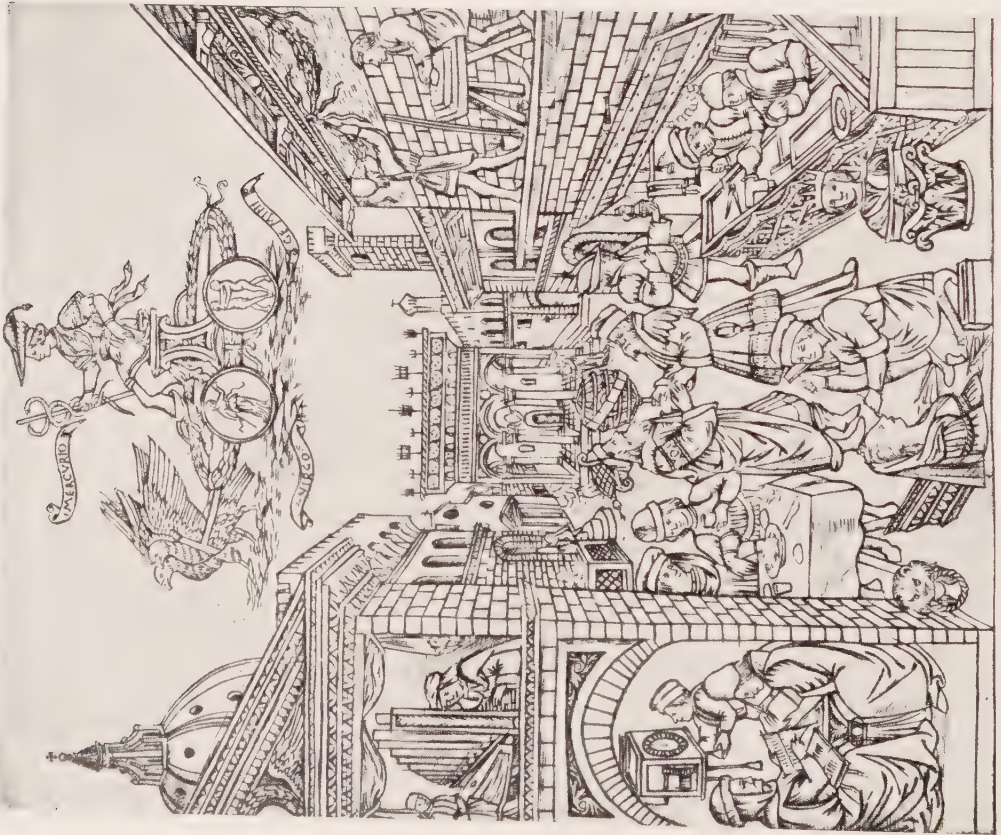


Abb. 113. Merkur. Italienischer Kupferschnitt nach Florentiner Vorlage

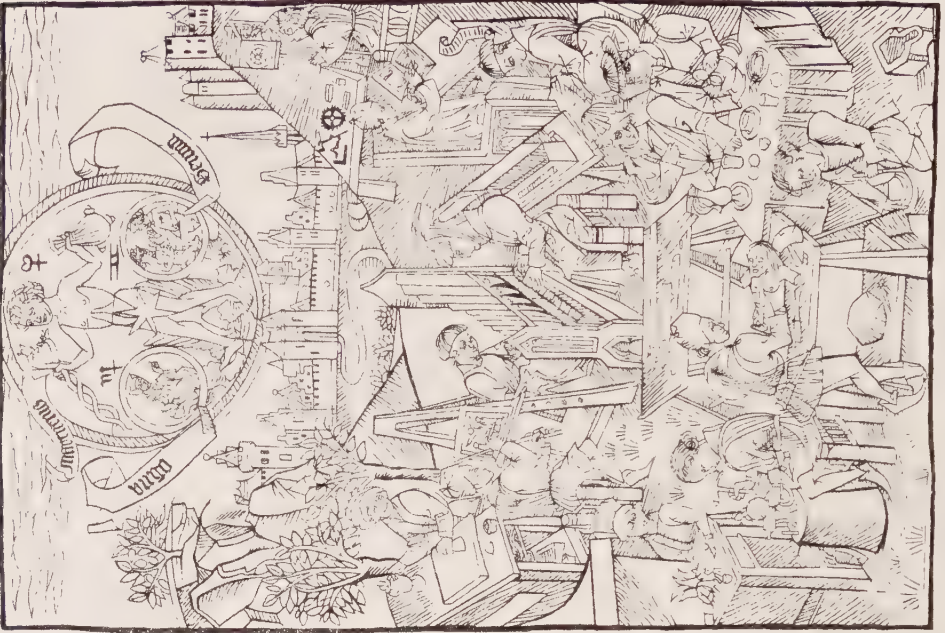


Abb. 114. Merkur. Niederländisches Blockbuch



Abb. 115. Merkur. Zeichnung des Hausbuchmeisters

bild dadurch einheitlich zu gestalten, daß er die Wasserläufe, die dort auch das unter den Pflug genommene Ackerfeld überschwebmen, als Bach, den auch die Gerber für ihre Zwecke benutzen, in einem anmutigen Tal herabführt, wo sich denn auch für eine Scheune mit Dreschern und ganz in der Ferne für das Hochgericht Platz findet; die Überschwemmung des Ackerlandes scheint er durch den mit Pferdekraft betriebenen Ziehbrunnen ersetzen zu wollen, dessen Eimer soeben von zwei Leuten über den Brunnenrand ausgeschüttet wird, freilich eine auffallende Art der Bewässerung, die bei der Nähe des Baches viel leichter zu bewerkstelligen gewesen wäre.

Fast noch ausgiebiger ist für uns das Merkurbild (113 bis 115). Da Merkur beredt und erfinderisch ist, die Wissenschaften, besonders die Mathematik, liebt und die Weissagung „studiert“, so finden wir gelehrte Schreiber über ihren Folianten, Uhrmacher und Orgelbauer, Goldschmiede und Kupferstecher, Bildhauer und Maler samt dem unentbehrlichen Farbenreiber. Auch das Wirtsgewerbe untersteht, wie wir bereits sahen, dem Merkur, daher der gedeckte Gastisch. Abb. 113 gibt in unverkennbarem Anschluß an das Mailänder Bild (Abb. 108), indem je zwei Einzelzellen stockwerkartig zusammengefaßt werden, einen tiefen Straßenprospekt, wie ihn die florentinische Kunst liebte (S. u. E., Abb. 634), als Abschluß die Loggia dei Lanzi, links daneben den Palazzo vecchio, auch die Domkuppel Brunelleschi wird sichtbar. Ein Rest repräsentativer Auffassung sind die beiden kostbar aufgeputzten Gelehrten, die über den Himmelsglobus disputieren, im übrigen sehen wir die einzelnen Handtierungen, so gut es unter den gegen Abb. 108 veränderten Verhältnissen geht, untergebracht: Schreiber und Uhrmacher werden zusammengekommen, Feinmechaniker und Bildhauer ins Freie verwiesen; der Tafelmaler wird in einen Fassadenmaler verwandelt. Das Blockbuch kann hier nicht folgen, es behilft sich mit Stadt und Burg im Hintergrunde und wülfelt das übrige kreuz und quer zusammen. Der Hausbuchmeister wirft das Architektonische als belanglos ganz weg und sondert die einzelnen Szenen so gut es geht, daß sie einander nicht ins Gehege geraten. Ein Mittel dazu ist, zwei Szenen zu einer Gruppe zusammenzuschließen.

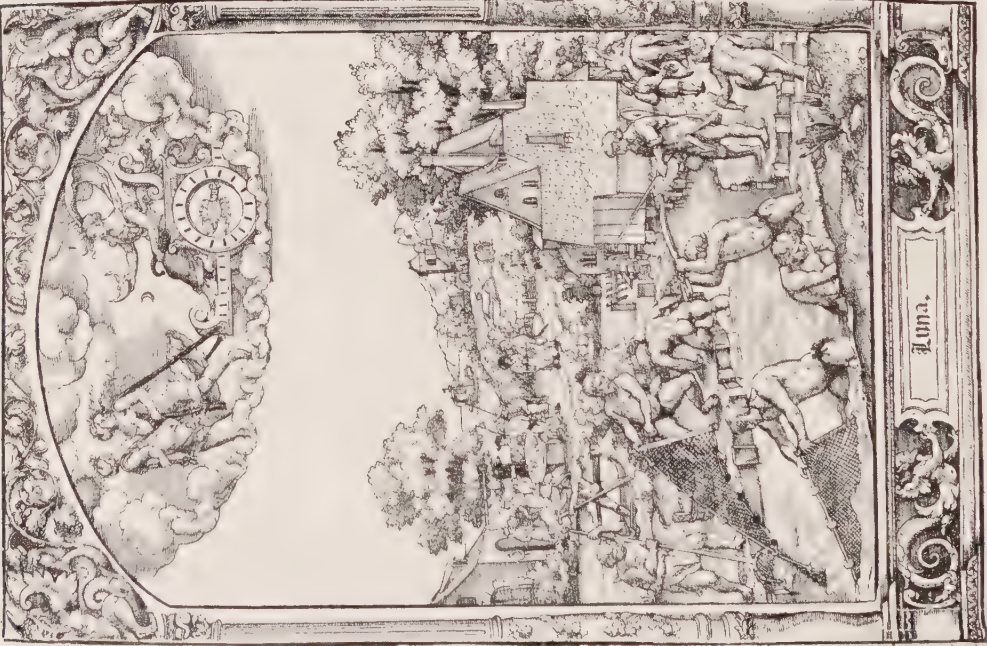


Abb. 116. Luna. Holzschnitt von H. S. Beham



Abb. 117. Luna. Kupferstich von Gabriel Giolito. 1533

So hat er den entzückenden Einfall, die Schöne am Gasttisch dem Holzbildhauer unter dem Protest ihres Liebhabers den Becher reichen zu lassen; seine Erfindung ist auch der aufwartende Spitz. Dem jungen Paar am Gasttisch stellt er ein altes Goldschmiedehepaar gegenüber. Den Maler läßt er von seiner Geliebten inspirieren. Am drolligsten gibt er seiner Laune bei der Wissenschaft nach. Das trockene Gelehrtentum behagt ihm wenig, er setzt es in eine pädagogische Tätigkeit um, die damals noch durch keine Verordnung der hochwohlweisen Obrigkeit untersagt war (S. u. E., Abb. 634), während gleich neben dieser Prozedur wie auf einem englischen Misericord aus Sherborne ein braver Schüler für den nötigen Kontrast sorgt. So weiß der feine Beobachter des Lebens, so wie es ist, die Trockenheit seiner niederländischen Vorlage mit drastischem Humor zu würzen.

Das Fischerbild der Luna, das wir zum Schluß noch geben (Abb. 116, 117), damit auch die Rückübersetzung aus dem Deutschen ins Italienische zu Worte kommt, ist bei Beham landschaftlich übersichtlicher, während in der venezianischen Ausgabe das Figürliche mehr in den Vordergrund geschoben und der Horizont durch den Triumphwagen der Göttin abgeschnitten wird. Daher wirkt die Komposition überladen und unruhig gegenüber der des Deutschen mit der luftigen und lustigen Fernsicht auf Land und Meer. Das Fischen selbst ist mit Hand- und Stellnetz und mit der Angel dargestellt. Auch die Müller sind „Kinder“ der Luna, doch ist die Mühle auf der venezianischen Nachbildung kaum noch erkennbar, und die Vorrichtung zu dem als Gegenstück zum Fischfang gedachten Vogelfang auf der Wiese im Hintergrund ist ganz fortgefallen.

So dürfte es gerade wegen der vierfach abgestuften Abhängigkeit der Bilder untereinander nicht leicht ein Vergleichsmaterial geben, aus dem nicht bloß der Geist der Zeit, sondern auch die nationalen Unterschiede in der sachlichen wie in der künstlerischen Auffassung so unmittelbar zu uns sprächen. Freilich hat dabei außer der künstlerischen Technik, ob Kupferstich, Holzschnitt oder Zeichnung, auch der Standpunkt des Künstlers ein entscheidendes Wort mitzureden. Der stilisierenden Tendenz des Italieners schlägt zunächst der niederländische Blockbuchzeichner, dann erst recht der deutsche Hausbuchzeichner ein Schnippchen, jener, indem er sein Vorbild in einen trockenen Holzstil übersetzt, dieser, indem er den trockenen Holzstil durch seine künstlerische Phantasie neu belebt und echt volkstümliche Blüten treiben läßt. Beham, wenn er der Schöpfer ist, oder Georg Pencz, hält zwischen beiden Extremen die Mitte, auch in der technischen Behandlung des Holzschnittes, der in seinen „sicher und klug zeichnenden, wirksam modellierenden Strichlagen mit der malerisch tonigen Haltung des Kupferstiches wetteifert“. Sein venezianischer Nachbeter schwelgt dann wieder im gehäuft Dekorativen, so daß der eigent-
erdrückt wird, und so sind es
Meister, denen schließ-

liche Gegenstand fast davon
denn doch die beiden deutschen
lich die Palme gebührt.



Luna.

Kupferstich von H. S. Beham

4. VON DER ROMANIK BIS ZUM ROKOKO

HANDWERKSFOLGEN

Die Blütezeit der deutschen Kunst erscheint dem rückschauenden Blick auch als die Blütezeit des Handwerkes, waren doch beide, Kunst und Handwerk, nicht wie in der Folge streng voneinander geschieden, eines ging vielmehr ins andre über, hob und stützte das andre, und beide fanden in einem Herrscher wie Kaiser Max, dem „letzten Ritter“, einen wohlgesinnten, wenn auch bei der chronischen Leere der kaiserlichen Kassen nicht eben sehr leistungsfähigen Beschützer. Daß Kaiser Max selbst sich aus Liebhaberei handwerklich betätigte, beweist die ihm von den Tiroler Landständen verehrte, in Wien aufbewahrte Drechslerbank, beweist vor allem der nie vollendete „Weißkunig“, wo der jugendliche Prinz in brokatenem Talar mit dem Kränzlein auf dem Haupte bei verschiedenen Handwerkern erscheint, um sich in ihrer Kunst unterweisen zu lassen, wobei er allerdings aus lauter Respekt des den Holzschnitt entwerfenden Künstlers oft mehr als der Lehrende denn als der Lernende erscheint (Abb. 118). Das große, aus 92 Einzeldruckstöcken zusammengesetzte Monumentalwerk der „Ehrenpforte“ Maximilians feiert den Kaiser u. a. als Bauherrn (Abb. 119), wie er, die Krone auf dem Haupte, den Steinmetzen in ihrer Bauhütte mit einem Stabe Weisungen erteilt, rechts ein Stück Stadtbefestigung mit mehreren andern Arbeitsmotiven, im Hintergrund eine Burg mit hohem Turmkranen. Die ziemlich undankbare Aufgabe ist von Altdorfer malerisch recht gut gelöst, kommt aber so wenig wie der Weißkunig über eine matte Repräsentation hinaus, der ein eigentlich belebender Inhalt fehlt.

Sicherlich hat das Verständnis und das Wohlwollen, das der Kaiser wie den Künsten und Wissenschaften, so auch aller bürgerlichen Werkarbeit entgegenbrachte, auf die höfischen Kreise befruchtend gewirkt; nur so kann man es verstehen, wenn ein deutsches höfisches Kartenspiel des 15. Jahrhunderts diesen Berufen eine durchaus ernstgemeinte, durch keine höfische Überheblichkeit beeinträchtigte Aufmerksamkeit zuwendet. Der „Parbirer“, der den geduldigen Kunden unter dem Messer hat, die „Hefnerin“ an der Drehscheibe, der Hofschneider beim Zuschneiden (Abb. 120 bis 122), aus allen dreien spricht der ehrliche Handwerks- und Gewerbefleiß des deutschen Bürgertums, dem auch die beigegeführten Wappen (Deutsches Reich, Böhmen, Frankreich) keinen Abbruch tun. Künstlerisch bemerkenswert ist die gute Beobachtung, die kecke Erfindung und der feine Humor des Zeichners, die Kraft des Holzschnitts und die Sorgfalt der Bemalung. Wie ergibt sich, in den niedrigen Strohstuhl hingedrückt, der blondlockige Kunde resigniert in sein Schicksal, wie hat die junge Töpferin den arbeitenden Fuß bis zum Knie frei gemacht, wie gut ist die Farbenwahl des blauen, gelbgemusterten Stoffes, den der elegante Hofschneider auf dem Klappstisch unter der Schere hat!

Wenn nun gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Darstellung des werktätigen Lebens, insbesondere der Arbeit des für das Städtewesen so wichtigen, in zahlreiche Zünfte gegliederten Handwerks in Deutschland sich so großartig entwickelt, so läge es nahe, dies einmal auf den Trieb berechtigten bürgerlichen Stolzes zurückzuführen, der sich dieser vielgestaltigen Berufstätigkeit gewissermaßen auch im Bilde zu vergewissern wünschte, anderseits auf die Leichtigkeit und Wohlfeilheit der Vervielfältigung, wie sie



Abb. 118. Aus dem „Weißkunig“. Holzschnitt von Hans Schüpflein (?)

der Holzschnitt und die Erfindung des ihn willig aufnehmenden billigen Papiers an die Hand gab, beides freilich Mittel, auf die sich die bisher auf Feder, Pinsel und Pergament angewiesenen darstellenden Künste auch ihrerseits erst einstellen mußten. Wir werden jedoch gut tun, uns zunächst einmal nach Vorstufen umzusehen, die nach mittelalterlichem Brauch dies profane Treiben an höhere Mächte anknüpfen und es unter ihren Schutz stellen.

Eine solche Vorstufe scheint vorzuliegen in dem Musterbuch eines mittelalterlichen Buchmalers. Es sind zwölf in schwarzer und roter Tinte von geübter Hand entworfene Federzeichnungen, umrahmt von schön stilisierten romanischen Bogenarkaden (Abbildung 123, 124). Die Reihe beginnt mit dem Liebesleben eines jungen Ehepaars, zu dessen Füßen ein Kindlein in der Wiege liegt; es folgt eine landwirtschaftliche Szene,



Abb. 119. Kaiser Maximilian als Bauherr. Holzschnitt aus der „Ehrenpforte“. Von Albrecht Altdorfer

welche die Viehzucht darstellt, dann der Reihe nach die sechs Szenen unsrer Abbildungen, darauf 9. der Vogelfang, 10. die Kochkunst, 11. Schreiber und Maler, endlich 12. als Abschluß, in deutlichem Gegensatz zu dem Weltleben der Eingangsszene, der geistliche Stand. Schon die Zahl der Darstellungen läßt an einen altgeheiligten Zwölferverein denken, aber Monatsbilder sind es nicht, obwohl es für einzelne Szenen, für Ackerbau und Jagd, nicht an Analogien fehlt (Bauer mit Pflug in der Zwiefaltener Chronik, I Abb. 193; Juni, Jagd am Hauptportal von S. Zeno, Verona, vgl.



Abb. 120 bis 122. Aus einem höfischen Kartenspiel des 15. Jahrh. Bemalter Holzschnitt.

I Abb. 208). Dagegen hat Julius von Schlosser auf eine andre Übereinstimmung hingewiesen, nämlich mit den allegorischen Fresken des Palazzo Schifanoja in Ferrara, wo im März Minerva die Wollarbeit beschützt (II Abbild. 82), Merkur im Juni die Handwerksleute (Schusterwerkstatt), Ceres im August den Ackerbau, Vulkan im September das Schmiedehandwerk. Von diesen aus dem altrömischen Kalender herstammenden Monatsgöttern erscheint im Musterbuch des Klosters Rein nur Ceres, dagegen sieht man in jeder Arkade in einem abgegrenzten Stück Himmel allegorische weibliche Gestalten, jede mit zwei Attributen in den erhobenen Händen. Es sind dies, wie gleichfalls Julius von Schlosser gesehen hat, die Personifikationen der *Artes mechanicae*, der verschiedenen menschlichen Gewerbe und Beschäftigungen, deren sieben bereits Isidor von Sevilla (6. bis 7. Jahrhundert) aufgestellt hatte. Wir erkennen die Wollarbeit (*lanificium*; Teppichweberin, Weber und Tuchscherer), das Bauhandwerk (*armatura*), das sich in Schlosserei und Zimmerei teilt, die Schifffahrt (*navigatio*), durch Fischer vertreten, den Ackerbau (*agricultura*) und die Jagd (*venatio*), aber während von den sieben die Arzneikunst (*medicina*) und die Schauspielkunst (*theatrica*) ausgefallen sind, treten zwei, die man gleichfalls schon früh den *Artes mechanicae* zurechnete, die Kochkunst (*coquinaria*) und die bildenden Künste (Schreiber und Maler), hinzu (10 und 11), außerdem (6) die Gerberei, wie es scheint, und die Schusterei. Die



Abb. 123, 124. Musterbuch aus dem steirischen Kloster Rein.
Wiener Staatsbibliothek

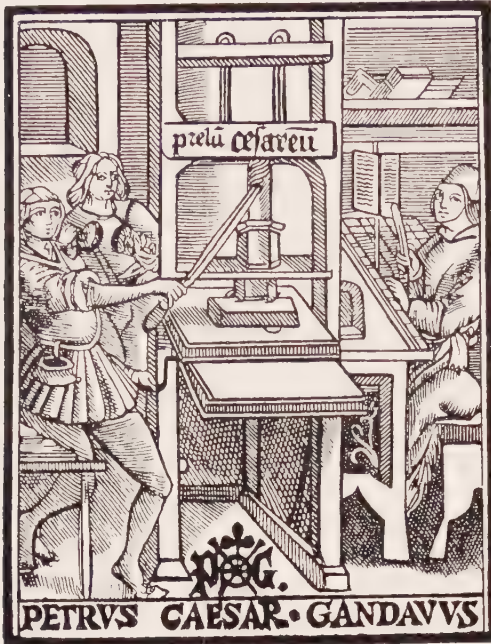


Abb. 125. Druckerzeichen des Petrus Caesar aus Gent. Paris 1473. Aus: Gravures sur bois, tirées des livres français du XV^e siècle. Paris 1868

erschließen und durch Vervielfältigung volkstümlich machen. Nur die Buchdruckerkunst selbst war ohne Vorgänger; sie führte sich durch ihr Druckerzeichen ein, das die neue Kunst dem Leser im Bilde vor Augen führte — wir geben in Abb. 125 eines der ältesten dieser Art, das des aus Gent gebürtigen (Gandavus) Petrus Caesar, Paris 1473; auch die Presse (prelu) trägt seinen Namen. Erst im Zeitalter des Rokoko hat man wieder das Bedürfnis empfunden, auch diese Kunst allegorisch einzukleiden, so der französische Stecher Gravelot, zugleich aber hat er durch Hinzufügung des ganzen technischen Apparats dafür gesorgt, daß die an sich nichts aussagende weibliche Figur nicht unverstanden blieb.



Abb. 126. Zimmermann mit Hammer und Beil. Aus Jacob de Cessolis, Schachspiel, Augsburg, Zainer 1477

Attribute in den Händen der allegorischen Gestalten sind nicht alle mit Sicherheit zu bestimmen. Wir haben also ein festes, auf alter Systematik fußendes Programm vor uns, das jedoch Ungeeignetes ausscheidet und Neues hinzunimmt — noch immer unter der Obhut höherer Mächte, aber die Spezialisierung der handwerklichen Berufe mußte ja auf die Dauer den engen Rahmen und jene überweltliche Bindung sprengen; was blieb, war die einfache Darstellung des profanen Arbeitsaktes. So oder ähnlich könnte man sich die zu den Arbeitsfolgen des 15. Jahrhunderts hinführende Entwicklung vorstellen, wobei jedoch auch der Stolz des Handwerks auf seine Leistungsfähigkeit wie auf seine wirtschaftliche und meist auch politische Machtstellung, der sich gegen eine auch nur allegorische Unterordnung auflehnte, mit in Rechnung zu stellen wäre. So konnte zuletzt die Erfindung des Holzschnitts und des Buchdrucks fast mit einem Schlage das ganze, weite Gebiet der bürgerlichen Arbeit er-

Die ganze weitschichtige Produktion dieser Handwerksfolgen vor dem Leser ausbreiten zu wollen, würde ein ganzes Buch erfordern; wir müssen uns begnügen, typische Proben herauszugreifen, wie sie in größerer Zahl die verdiente Monographie von Ernst Mummenhoff, *Der Handwerker*, enthält, freilich ohne daß zwischen Text und Bild irgendwelche Verbindung besteht.

Fast ausnahmslos ist in diesen Zyklen, für welche u. a. auch der Titel „Spiegel“ als Übersetzung des von Vincenz von Beauvais in die Literatur eingeführten lateinischen Titels „Specu-

lum“ beliebt ist, der Handwerker in seiner Berufsarbeit tätig dargestellt, obwohl er in andern Zusammenhänge auch repräsentativ mit seinen Werkzeugen ausgerüstet erscheint. So in den Übersetzungen des moralisch-allegorischen Buches über das Schachspiel, von dem Dominikanermönch Jacobus de Cessolis zu Reims um 1270 verfaßt. Es erscheinen da unter den verschiedenen menschlichen Ständen u.a. auch der Zimmermann und der Wollenweber (Abb. 126, 127). Altertümlicher, kraftvoller auch in der noch gotischen Stilisierung erscheint das niederdeutsche Beispiel, weiter fortgeschritten, flüssiger das oberdeutsche; beide Handwerker haben in der Art, wie sie ihre Werkzeuge präsentieren, etwas von der Haltung der Märtyrer (z. B. S. u. E., Abb. 571). Mit wohlwogener künstlerischer Absicht ist der nach links Schreitende zwischen den beiden ungleich großen Blumenstauden etwas aus der Mittelachse gerückt; man schiebe ihn ein wenig vor, so verliert er den größeren Abstand nach vorn und das Gleichgewicht der Komposition ist gestört, das auf dem Verhältnis der Zeichnung zu dem freien Luftraum beruht.

Die wundervolle Kraft des Schnitzmessers in der Betonung der führenden Linien bei sparsamer Schattierung bewährt ein Beispiel aus dem Spiegel des menschlichen Lebens des Rodericus Zamorensis (Abb. 128). Staunenswert ist die Klarheit, womit hier alles Wesentliche, die Esse mit dem Schmiedefeuer, der doppelte Blasebalg, die

fertigen Rüstungsstücke, sauber und ohne Überladung mit einfachsten Mitteln gegeben ist, wie trotz des vor- und zurückspringenden Hintergrundes die beiden Figuren am Amboß in prachtvoller Charakteristik herausgeholt werden, der erfahren-bedächtige alte Meister und der lockige Geselle. Sehr wirksam sind auch die Schwärzen verteilt und für die Klärung des Bildes benutzt.



Abb. 127. Wollenweber mit Schiff, Schere und Messer. Holzschnitt aus: Stephanus, Boek van dem Schakspel.



Abb. 128. Waffenschmiede. Aus Rodericus Zamorensis, Spiegel des menschlichen Lebens. Augsburg, H. Bämler 1479



Abb. 129. Töpfer. Aus Polydor Vergilius, Buch von den Erfindern der Dinge. Augsburg, Steiner 1537

Natürlich macht auch das Arbeitsbild die allgemeine Entwicklung des Holzschnitts mit. War bei den besprochenen Bildern die künstlerische Wirkung ganz auf die Belebung der matt schimmernden Papierfläche durch den Schwarzweißkontrast gestellt, wodurch bei einfachen Mitteln Höchstes erreicht wurde, so forderte man doch bald Plastik der Figuren und Tiefe des Raums. Unser Beispiel aus der Steinerschen Offizin, Augsburg, 1537 (Abb. 129), zeigt diesen Fortschritt, wenn man ihn als solchen bezeichnen darf; der einfache kubische Innenraum stellt sich durch die kontrastierenden Fensterwände und die Balkenlage der Decke

dem Auge mühelos als vertieft dar, die Figur ist in Licht und Schatten kräftig durchmodelliert, wobei die Schattierung den Körperformen folgt; hervorragend ist auch die Behandlung des Stofflichen, Haar und Gewand des Töpfers, im Unterschied von den nackten Körperteilen, die Maserung der Tür, die wellenförmige Schattierung des daneben aufgehängten Handtuches und endlich das Werk seiner Hände, die rohen Töpfe, die um den Meister herumstehen.

Ehe wir nun zu dem berühmtesten Werk dieser ganzen Gattung, zu dem Jost Ammans kommen, müssen wir noch einmal in der Zeit zurückgreifen auf eine Quelle, die schwerlich ganz ohne Einfluß auf diesen fruchtbaren Meister gewesen ist, auf die beiden Porträtbücher des im Jahre 1388 von dem Nürnberger Konrad Mendel gestifteten, später von Landauer erneuerten Zwölfbrüderhauses, wo nicht mehr voll arbeitsfähige Handwerker und Angehörige sonstiger werktätigen Berufe bis zu ihrem Tode Aufnahme fanden. So weisen diese Stiftungsbücher neben allen möglichen Handwerkern, darunter solchen von seltenem Namen, wie Hornrichter, Zaumstricker, Sallwechter (Panzermacher), Mahlschlosser (für Vorhängeschlösser), Kalamalmacher (für Tintenfüßer), auch Boten, Fuhrleute, Rebleute u. a. auf, alle in ihrem Beruf dargestellt, in dem sie sich, um ein Taschengeld zu verdienen, immer noch nebenher nützlich machen durften. Wir geben zwei Beispiele aus dem Landauerschen Stiftungsbuche. Gleich das erste Bild (Abb. 130) stellt einen Weber in Vorderansicht am Webstuhl dar: „Endres Mader, Leinweber und Statpfeyffer. Ist in das Bruderhaws genummen an Sand Valentinstag a. d. 1511, starb darynn vor sand Pauls bekerung 1513.“ Er trägt die Tracht des Bruderhauses. Mit den unter dem Kettenbaum sichtbar werdenden Füßen bewegt er die „Tritte“, die Rechte schießt den Schützen ein, während die Linke auf dem Griff der beweglich aufgehängten „Lade“ ruht, um den eingeschossenen Faden an den vorhergehenden „anzuschlagen“. Der lockige, mit einem Vollbart gezierte Kopf ist seitlich auf die Arbeit geneigt.

Das zweite Beispiel, aus dem Jahre 1526 stammend (Abb. 131), zeigt einen Neber-, d. h. Bohrschmied, der die Läden seiner Werkstatt geöffnet und auf dem Fensterbrett

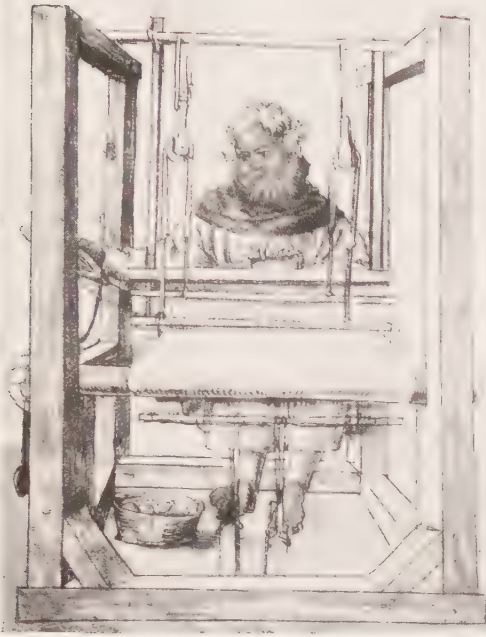


Abb. 130. Leineweber aus dem Landauer-
Porträtbuch



Abb. 131. Neberschmied aus dem Landauer-
Porträtbuch

Erzeugnisse seiner Kunst ausgelegt hat. Hier sind nicht bloß die allgemeinen Porträtzüge treffend wiedergegeben, die Charakteristik geht tiefer, in den gesenkten Augenlidern, den geöffneten Lippen malt sich die Sorgfalt des kräftig Zuschlagenden. Das Format ist durchgehends das durch das Buch gegebene Hochformat. Wenn man bedenkt, daß dieser alte Brauch seit 1388 zu Nürnberg im Schwange ging, daß durch den Eintritt aller werktätigen Berufe hier das ganze Nürnberger Handwerk in Arbeitsbildern seinen Niederschlag fand, so wird man sich kaum vorstellen können, daß diese alte Übung dem geborenen Züricher, als er sich 1577 in Nürnberg, wohin er schon 1560 zum erstenmal gekommen war, sesshaft machte, unbekannt geblieben sein sollte, und wenn er natürlich auch die vielfach stereotype Haltung der Brüderbildnisse vermied und an der Wirklichkeit sich orientierend seine Kompositionen im Gegenständlichen, im Figürlichen und in den Motiven reicher und mannigfacher ausstattete, so klingt doch, sollte man meinen, im Format und in der bevorzugten Wendung nach rechts bei Jost Amman das alte Vorbild an. Jedenfalls aber war Nürnberg als Geburtsort dieser großartigen Arbeitsfolge gewissermaßen prädestiniert.

Doch kommen wir zu Jost Amman selbst. Sein Werk, von keinem Geringeren als Hans Sachs mit Reimen ausgestattet, trägt, schön abgesetzt, nach der Sitte der Zeit einen langatmigen Titel, worin man den Namen des Künstlers vergeblich sucht: „Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden, Hoher und Nidriger, Geistlicher und Weltlicher, Aller Künsten, Handwercken und Händeln, etc. vom grosten biss zum kleinsten, Auch von jrem Ursprung, Erfindung und gebreuchen. Durch den weitberümpften Hans Sachsen Gantz fleißig beschrieben, und in Teutsche Reimen gefasset, sehr nutzbarlich und lustig zu lesen, und auch mit künstreichen Figuren, deren gleichen zuvor niemands gesehen, allen Ständen so in diesem Buch begriffen, zu ehren und wolgefallen, Allen Künstlern aber, als Malern, Goldschmieden, etc. zu sonderlichem

Der Buchbinder.



Ich bind allerley Bücher ein/
Geistlich vnd Weltlich/groß vnd klein/
In Perment oder Bretter nur
Vnd beschlags mit guter Clausur
Vnd Spangen/vnd stempff sie zur zier/
Ich sie auch im anfang planier/
Etlich vergöld ich auff dem schnitt/
Da verdienen ich viel geldes mit.

G

Der

Der Schneider.



Ich bin ein Schneider/mach ins Feld/
Den Kriegesherrn ihre Zelt/
Mach Reüdeck zu Stechn vnd Thurnier/
Auff Welsch vnd Fransösisch Manier/
Kleid ich sie ganz höfflicher art/
Ihr Hofsgind vnd die Frauen zart/
Kleid ich in Sammet Seiden rein/
Vnd in wollen Thuch die Gemein.

N

Der

Abb. 132, 133. Aus Jost Ammans Beschreibung aller Stände. Frankfurt a. M. 1568

dienst in Druck verfertigt. Mit Röm. Keys. Maiest. Freyheit. Gedruckt zu Franckfurt am Meyn, M.D.LXVIII. bey Georg Raben, in Verlegung Sigmund Feyerabends.“ Eine weitschweifige und nach Humanistenart mit gelehrten Brocken gespickte Dedikations-epistel des Verlegers Feyerabend an den „Ehrngeachten, weit berühmten und Kunstreichen, Wentzel Gommitzer, Goldschmid und Bürger zu Nürnberg“, in der Umschrift des beigegebenen Bildnisses Wenzel Jamizer genannt, eröffnet das Buch, das nicht etwa den Künstler, sondern den „sonder geliebten Großgünstigen Herrn und Freund“ „menniglichen bekännlicher und unsterblich“ machen soll. Der ganze berechnete Stolz auf die großartige künstlerische und technische Leistung spricht aus Titel und Vorrede, worin auch der Erfinder der „löblichen“ Buchdruckerkunst, „Hans Kutenberger auß Teutscher Nation bürtig, ein Mann von Ritterlichen Ehren“, rühmend genannt wird, „damit die Nachkommen wissen, von wem sie diese Göttliche Guttat empfangen haben“.

Der Schuhmacher.



Hereyn/wer Stiff vnd Schuhbedarf/
Die kan ich machen gut vnd scharff/
Büchsn / Armbroschaltfiter vñ Wachsack/
Feur Enmer vnd Renstruhen Deck/
Gewachtelt Reitschiff / Kürschschuch/
Pantoffel / gefüttert mit Thuch/
Wasserstiff vnd Schuch aufgeschnitten/
Frauensschuch / nach Höflichen siten.

D ü Der

Der Kandelgießer.



Das Zin mach ich im Feuer fliehn/
Thu darnach in die Mödel gießn/
Kandel / Flaschen / groß vnd auch klein/
Darauf zu trincken Bier vnd Wein/
Schüssel / Blatten / Teller / der maß/
Schenck Kandel / Salksfaß vnd Gießfaß/
Dhlbüchsn / Leuchter vnd Schüsselring/
Vnd sonst ins Haup fast nütze ding.

B ij Der

Abb. 134, 135. Aus Jost Ammans Beschreibung aller Stände. Frankfurt a. M. 1568

In 104 Bildern wird nun das ganze berufliche Leben der deutschen Nation vor unsern Blicken ausgebreitet, von den geistlichen und weltlichen Würdenträgern angefangen bis hinab zu den Musikanten und — die Hundertzahl überschreitend, gewissermaßen als Satyrspiel — den vier Narren: dem „Geldnarr“, dem „Fressend Narr“, dem „Schalksnarr“ und dem „Stocknarr“. Von eigentlichen Berufen folgen gleich nach dem Doktor und Apotheker, nach dem Astronomus und dem Procurator (Rechtsanwalt) diejenigen, welche mit der Herstellung des Buches sich befassen, der Schriftgießer, der Reißer (Zeichner), der Formschneider, der „Papyrer“, der „Buchdrucker“, der „Brieffmaler“, der die Holzschnitte illuminiert, der Buchbinder (Abb. 132); alsdann der Handmaler vor seiner Staffelei, der Glaser und der Glasmaler, der Seidensticker, der Goldschmied, der Steinschneider (Gemmenschneider) und der Bildhauer. Auf die Künstler folgen die Stände, die sich mit Geld und Gold befassen, der Kaufmann, der „Jüd“, der dem „lossn hauffn, der nur mit Feyern, Fressen und Saufn“ das Seine

vertut, „halb Geld an ein Pfandt“ leiht, dann der Münzmeister, der „Goltschlager“ und der „Krämer“ (Hausierer). Vom Geld ist der Übergang leicht zum Geldbeutel, also zum Beutler und seinen Anverwandten, dem Gürtler und Nestler, denen sich, weil außer dem Fleisch auch die Tierhaut liefernd, der Metzger und der Jäger anschließt. Von da geht es in leicht verständlicher Gedankenverbindung zum Koch, weiter zum Müller, zum „Beck“ und zum Bauer, der aber diesmal nicht arbeitend dargestellt ist, sondern auf eine Heugabel gestützt sich an einen Baum lehnt und einem andern, der mit dem Doppelrechen unter einem zweiten Baum sitzt, mit verdrießlicher Miene und lebhafter Handbewegung über die Schwere seines von Adam her ihm vererbten Berufes klagt. Die vom Bauer gebaute Gerste führt zum Bierbrauer, dem sich, gleichfalls für den Mund sorgend, der „Weydmann“ anschließt, das Feueergewehr auf der Schulter, den Falken auf der behandschuhten Faust, den Hühnerhund an der Leine, er, der im Unterschied von dem „Jäger“ Jagd auf Auerhähne, Reiher, Enten und Wildgänse macht. Von der Nahrung geht es zur Kleidung: der Schneider (Abb. 133), der Kürschner (für Pelzröcke und Pelzbesatz), der Schwarzfärber, der aber auch grün, grau und blau färbt, der Weber (das Bild kehrt am Schluß, eine Verlegenheitsauskunft, als Teppichmacher wieder), der Hüter (Hutmacher), der Schuhmacher (Abb. 134) und für die Leibespflge der „Balbirer“, der „Zanbrecher“ und der Bader, der Schröpfköpfe setzt. Vom Glockengießer geht es zum „Fingerhüter“, denn bis gegen 1500 wurden in Nürnberg die Fingerhüte aus Messing gegossen; es folgt der „Läderer“ (Gerber) und der Brillenmacher, der Bürstenbinder geht mit dem Kammacher zusammen, an den sich der Tuchscherer reiht. Vielverzweigt sind die Schmiede. Da ist zuerst der eigentliche Schlosser (für Schloß, Schlüssel, Riegel usw.), der Zirkelschmied (Instrumentenmacher), der Messerschmied, der Sporer (für Sporen und Zaumzeug), der Kupferschmied, der Büchenschmied und anschließend der Uhrmacher, der Rotschmied (Gelbgießer), der Nagler, der Sensenschmied, der „Blatner“ (Harnischmacher), der einfache „Schmied“ als Huf- und Wagenschmied, der „Beckschlager“ (für Messingbecken), dem sich der Schellenmacher, der Kandelgießer (Abb. 135), der Nadler und der Panzermacher (für Kettenpanzer), der Bogner (Armbrustmacher), der Wägleinmacher, der Laternmacher und der Sattler (für Sattel und Kummet) anschließen. Der Hafner (Töpfer), der Spiegler (Spiegelmacher), der Schleifer hängen durch das Material locker zusammen wie die darauffolgenden Berufe, der Steinmetz und der Ziegler. Vom Stein geht es zur Holzbearbeitung: der Zimmermann, der Schreiner, der Wagner, der auch später stets dargestellt wird, wie er mit dem Schaufelbohrer das Loch für die Radachse in die Nabe bohrt, der Büttner (Faßbinder), der Holzdrechsler, der „Büchenschäffter“. Wie der Bogner neben dem Büchenschmied, so besteht neben dem „Papyrer“ noch der „Permenter“, der Schaffelle zu Pergament verarbeitet, ihm folgt der Sieber (Siebmacher). Der Seiler, der auch Schiffstau und Netze verfertigt, führt zum Schiffmann und zum Fischer. Vom Wasser kommen wir zum Öl, das der „Ölmacher“ ganz im Hintergrund mit der Ölpresse auspreßt, während vorn in der Göpelmühle die Buchnüsse zerquetscht werden, und zum Wein, den der „Rebmann“ mühsam baut. Wein und Gesang gehören zusammen, und so sehen wir auf dem nächsten Bild die „Singer“ vierstimmig nach Noten singen. Daß der Drahtzieher und mit ihm der „Heftelmacher“ von seinen Berufsgenossen weg in diese musikalische Umgebung verschlagen wird, denn es folgen alsdann noch der Lautenmacher, der Organist, „Harpffen und Lauten“, „Drey Geyger“, „Drey Pfeyffer“, und die „Heertrummel“ (Paukenschläger), verdankt er den von ihm fabrizierten Drahtsaiten für das Clavicordium. Nicht abzu-sehen wäre, wie der „Bergknapp“ in diese Gesellschaft kommt, wenn er nicht das Erz gewänne für die Metallpfeifen der auf dem nächsten Bild „Der Organist“ von

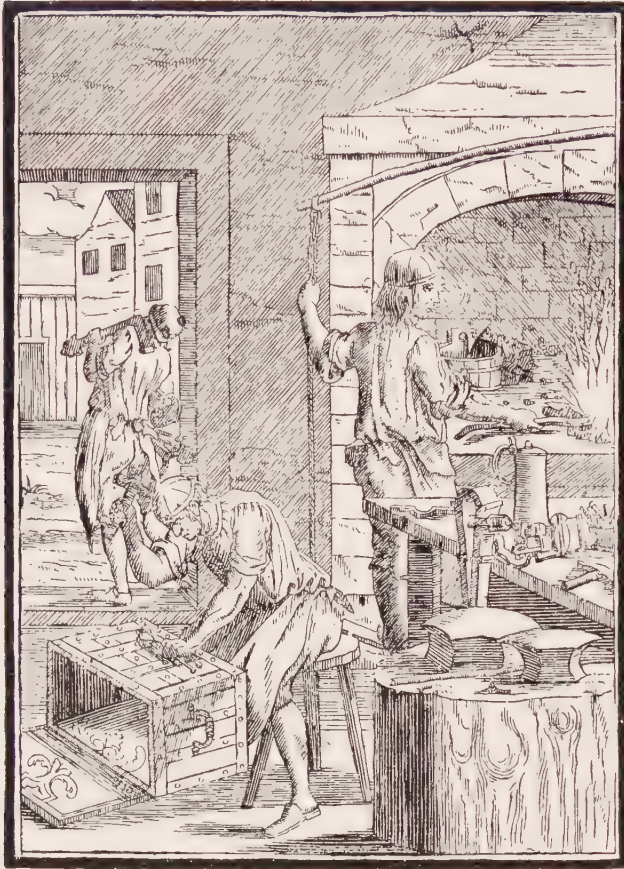
einer Dame gespielten Orgel, oder lebt hier die alte Verbindung zwischen Musik und Hammerschlag, Jubal und Tubalkain (I S. 221) wieder auf, indem der im Hintergrunde den Schlegel schwingende Bergknappe an den musikalischen Takt erinnern soll? Ganz unvermittelt erscheint in der Gesellschaft der Musikanten der Teppichmacher, der, wie gesagt, das Weberbild wiederholt und auch zu den vier überzähligen Narren keinerlei innere Beziehung hat. Inwiefern sich in der Reihenfolge der 80 hier dargestellten wirklichen Handarbeiter die Organisation der Zünfte spiegelt, mag dahingestellt bleiben; tatsächlich ging die Arbeitsteilung und damit die Spezialisierung und Spaltung der Zünfte, z. B. im Schmiede- und Rotgießergewerbe, in den Leder verarbeitenden Betrieben in den werkberühmten Städten wie Nürnberg noch viel weiter; wie sie sachgemäße, gute Arbeit verbürgte, so hat sie sich anderseits vielfach doch auch als ein Hemmschuh für gesunden Fortschritt erwiesen.

Gehen wir nun zum eigentlichen Künstlerischen über, so hat sich gegenüber den Vorgängern bei Jost Amman die Szene wesentlich bereichert. Wir sehen nicht bloß den Handwerker in seinen vier Wänden bei der Arbeit, die Werkstatt ist auch mit allen erforderlichen Gerätschaften angefüllt, Hilfskräfte werden in größerer Zahl beschäftigt, Käufer, auch bloß Zuschauer werden hinzugenommen; wir können glauben, in Nürnberg oder Augsburg in die verschiedensten Betriebe einen Blick zu werfen, das handwerkliche Leben soll, wie es ist, aber unter Wahrung seiner Würde und bürgerlichen Abstufung, vor uns ausgebreitet werden.

Prüfen wir daraufhin die vier ausgewählten, in Originalgröße wiedergegebenen Seiten, die mit Überschrift und den Reimen von Hans Sachs ein auch typographisch vortrefflich in sich abgeschlossenes Bild bieten, so ist bei den verschiedenen Arbeitsakten jedesmal der charakteristische Moment getroffen, wie des näheren nicht auseinander-gesetzt zu werden braucht. Scheinbar mühelos beherrscht der Künstler das Werkstatt-interieur mit seinem vielfältigen Inhalt, zwanglos und wie selbstverständlich ordnen sich die Figuren ein, der Blick wird sicher in die Tiefe des Raums geführt, sei es von innen nach außen oder umgekehrt, beim Zinngießer geht er von der Auslage sogar noch in das hinter der Werkstatt liegende Gelaß und von da durch das Fenster ins Freie. Wo, wie beim Schuhmacher, Kunden auftreten, sind beide, Käufer und Verkäufer, aufs feinste psychologisch beobachtet: der grämlich prüfende Blick der Frau, die ihren Marktkorb auf der Auslage abgestellt hat, auf das Innere der nebeneinandergehaltenen Schuhe; sie weiß, daß Unzufriedenheit, trotz der Güte der Ware zur Schau getragen, den Preis drückt, während der Meister, der sich von seinem Schemel am Fenster erhoben hat, sich mit Geduld wappnet und ein zweites Paar bereit hält. Oben hängen weitere Schuhe der verschiedensten Form und Größe an der Stange.



Abb .136. Der Altmacher. Kupfer aus Christoph Weigel.
Abbildung der gemein-nützlichen Hauptstände.
Regensburg 1698



**Der den Gesellen aufmunternde
Schlosser.**

Sei auf! sei munter, mein Gesell,
Zur Arbeit dich fein recht anstell,
Die Pfeiffe lege doch beiseit,
Es ist jezund nicht Trinkens Zeit.
Nach ja zu recht bald meine Sachen,
Daß ich die Kiste kan ausmachen.

Der antwortende Gesell.

Der Meister mich nicht neime træg,
Ob ich gleich jetzt zuschmauchen pfleg,
Mein Arbeit thu ich doch dabey,
Daß alles recht verfertigt sey.
Ja, ich verschaff zur Stelle bald,
Schloß, Bänder, Nägel mannigfalt.

Abb 137. Der Schlosser. Aus E. Porzelius, Curioser Spiegel.
Nürnberg, Joh. Andr. Endter 1689

Der Meister arbeitet auf diesen Bildern selbstverständlich mit, ihm kommt jedesmal die feinere, verantwortungsvollere Arbeit zu, der Schnitt der Bücher mit dem Hobel, während der Gehilfe an der Heftlade sitzt, das Zuschneiden des Stoffes, während die Gesellen nach Schneiderbrauch auf der Lade sitzen, die Arbeit an der noch von Hand in Bewegung gesetzten Drehbank, deren Schwungrad sich schön der überwölbten Fensteröffnung angleicht, während im hintern Raum der Rohguß aus der Form vor sich geht.

Weibliche Werkhilfe kommt kaum in Frage; beim Bäcker, selbst beim Seidensticker ist die Frau nur Austrägerin, beim Nadler stellt sie die Nadeln zu „Briefen“ zusammen, auch beim Schellenmacher ist sie nur mit dem leichteren Fertigmachen der hohlkugelförmigen „Zimbeln“ beschäftigt, beim „Ölmacher“ rührt sie den Kessel über dem Feuer. Knabenhilfe tritt nur einmal in der Papiermühle für Handlangerdienste auf.

Wo die Werkstatt zugleich als Laden dient — der Bedeutungswandel des Wortes erklärt sich ja gerade aus dem

Herausklappen des Fensterladens als Auslage für die Fertigwaren — und Käufer erscheinen, da ist deren Stand meist der begehrten Ware angemessen, beim Büchschenschmied und Panzermacher ist er natürlich Kavalier mit geschlitzten Pluderhosen, kurzem spanischen Mantel und Federhut, beim Büchschenschäfter breitspuriger Arkebusier in der extravaganten Landsknechtstracht, beim Brillenmacher ein Gelehrter mit würdigem Bart, beim Spiegler ein gut bürgerliches Ehepaar, beim Beutler ein bäuerliches, wo die Frau sich hinter den älteren Mann steckt und mit beredtem Finger auf die schöne Tasche weist, die der Beutler anbietet, die aber dem griesgrämigen Ehemann zu teuer scheint. Allein sieht man eine Hausfrau beim Laternenmacher, dem Weber bringt ein Mädchen mit langen Zöpfen eilig selbstgesponnenes Garn, beide, wie stets die Frauen, den Marktkorb am Arm. Zuweilen schauen Besucher auch bloß durchs Fenster von außen der Arbeit zu. Gute Sitte ist es, daß die Gesellen von

der Anwesenheit der Kunden keinerlei Notiz nehmen; auch der Meister läßt sich nicht stören, bis deutliche Kaufabsichten vorliegen. Die Technik des Holzschnitts steht auf einer achtungswerten Höhe, wenn auch die Arbeit bei solcher Massenproduktion nicht von einer Hand und daher nicht überall gleichwertig ist. So wird Jost Ammans Berufs- und Handwerks-Enzyklopädie in der deutschen Kunst stets den wohlverdienten Ehrenplatz behaupten.

Neben den volkstümlichen Holzschnitt war, schon seit Albrecht Dürer, der anspruchsvollere Kupferstich getreten; es konnte auf die Dauer nicht ausbleiben, daß auch er sich des beliebten Stoffs bemächtigte, der sich schon von Natur für die beliebten Bilderserien empfahl. Im Jahre 1698 erschien in Regensburg Christoph Weigels „Abbildung der gemein-nützlichen Hauptstände“. Nicht bloß die Technik des Handwerks hat sich in dieser Zeit verfeinert, der Kupferstich erlaubt auch eine feinere Abstufung der Schatten und Lichter und eine bis

ins einzelne genaue Wiedergabe alles Stofflichen und Handwerklichen, obwohl damit über den Wert der künstlerischen Leistung etwa gegenüber Jost Amman keineswegs etwas ausgesagt werden soll, das breitere Format ermöglicht eine breitere Entfaltung des Werkstattinterieurs, dessen verschiedene Raumschichten da, wo eine Mehrzahl von Figuren tätig ist, gern perspektivisch ausgenutzt werden. Unser Altmacher (Abb. 136), d. h. Flickschuster, hat den Vorzug, fast ganz en face aufgenommen zu sein, die Tiefe des Raums wird durch Überschneidung und die Schattenwirkung des von rechts vorn reichlich einfallenden Lichts gewonnen. Durch den erhöhten Sitz wird der Meister über die mannigfachen Utensilien und Gerätschaften wie ein König herausgehoben, gemütlich kringelt sich das Wasser in dem zum Aufweichen des Leders bestimmten Bottich, der schon auf griechischen Vasenbildern nicht fehlt (I Abb. 88), auch die Arbeit selbst geschieht gemächlich, und selbst die vorn auf dem Fußboden wahllos



<p>Die Jungfrau. Mein Freund bacht euer Brod nur schön/ Damit dasselb euch mög abgehn/ Sonst beläst: das ist ein schlechter Beck/ Und laufft die Kundschaft gleich hinweg.</p>	<p>Der Gesell. Ihr eßt gwis gerne rösches Brod/ Daß ihr habt eine solche Noth/ Seht ohne Sorg, das Brod ist gut/ Seht nur daß ihr eue Arbeit thut.</p>
<p><i>Augsburg / zu finden bey Albrecht Schmidt / Formschneider und Triefschaber.</i></p>	

Abb. 138. Der Bäcker. Aus einer kolorierten Holzschnittfolge.
Augsburg, Albrecht Schmidt



Betrachtung zweier Stücker täglicher Tischler-Arbeit: Nämlich der Wiege/ und des Sargs/ deren die Menschen beym Ein- und Ausgang dieses Lebens benöthiget.

Wir haben allerseits jenen Häuser auf der Welt;
Die mit so solcher Zeit genös bejahren müssen;
Wenn wir nicht vor aus selbst nicht von den Häusern wissen;
Sie werden nicht sein und gebaut noch bestellt;
Ist aber; daß wir doch in beiden können bleiben;
Ist Eltern oder auch Verwandten zuzuführen.

Wiege

Die Wiege und der Sarg ist ein gedoppeltes Haus;
Weren wir alle jehum/woen wir alle wandern;
Ist ein rüch Werten wir; und allen zu dem andern;
In bezug schafften wir redt; nicht; und redt; auf;
Die Wiege dieret; und; wenn wir zum Leben kommen;
Der Sarg; werub; und; der Tod; das Leben hat benommen.

Sarg

Der Tod führt endlich uns dem Sarg und Grabe zu;
Der reingere Wird; und; Sarg; von; hilt; nicht; nicht; nicht;
Es ist die letzte Hand; dem Leben; zu; führen;
Die; Wiege; schaff; nicht; der; Sarg; dieret; nicht; nicht;
Die; Wiege; nicht; und; nur; die; Welt; zu; leiten;
Dort; aber; werden; wir; vom; Sarg; zum; Himmel; schreiten.

Abb. 139. Tischlerei und Tischlerladen. Holzschnitt aus dem Ende des 16. Jahrh. Nürnberg, Germ. Museum

hingeworfenen, der Bearbeitung harrenden Fußbekleidungen, das auf dem Schemel zur Seite liegende Leder und die Abschnitzel am Boden helfen dazu, dem Bilde eine Stimmung mitzuteilen, wie sie vielleicht erst Liebermanns Schusterwerkstatt wieder erreicht.

Aber der Deutsche mußte nicht die „ernsthafte Bestie“ sein, als die er verschrien ist, wenn es bei dieser tendenzlosen Darstellung der Handwerksarbeit sein Bewenden hätte haben sollen. Bei einer Bilderreihe, die sich an die breite Masse des werktätigen Volkes selbst wendet, mußte sehr bald das dem deutschen Wesen angeborene lehrhafte Element hervortreten, ja, eine stärkere Betonung bis zur sozialen und religiösen Tendenz hin erfahren. Schon der Verleger der Bilderfolge Jost Ammans stellt in seinem ausführlichen Titel („sehr nutzbarlich und lustig zu lesen“) nach dem berühmten Wort des Horaz „et prodesse volunt et delectare poetae“ neben dem Nutzen die Augenergötzung; auch die Poesie des Zeitalters steht ja völlig unter diesem Wort, die Geister sind für jenes interesselose Wohlgefallen am Schönen, wie es in unsrer klassischen Periode Kant formuliert, noch nicht reif. Aber die Gründe für eine lehrhafte Tendenz lieferte auch die Lage des Handwerks selbst: die unaufhörlichen Kämpfe zwischen Meister und Gesellen, die selbst in der besten Zeit das Zunftwesen erschütterten und deren Heftigkeit Mummenhoff packend schildert, mögen es nahegelegt haben, die pädagogische Absicht gerade in das Werkstattbild einzuführen. Der „Curiose Spiegel“ freilich (auch hier also taucht das alte Titelwort wieder auf) von E. Porzelius, wenige Jahre vor Weigels Bilderfolge in Nürnberg erschienen, „Im welchem der allgemeine Lauff des ganzen Menschlichen Lebens, von der zartesten Kindheit an, bis in das gestandene Alter, in allerhand schönen Figuren, mit beigefügten Artigen Reimen zur Belustigung vorgestellet wird“, wendet sich in erster Linie an die heranwachsende Jugend, der in der Überschrift die einzelnen Berufstypen jedesmal mit einem belehrenden Beiwort vorgestellt werden („der sein Handwerk wohl erlernte Weber“, „der zum Reiten und Fahren dienende Sattler“, „der unentbehrliche Schlosser“, „der wegen seiner Arbeit sehr beliebte Schreiner“), die „artigen“ Reime aber werden in der Regel zum Zwiegespräch zwischen dem zum

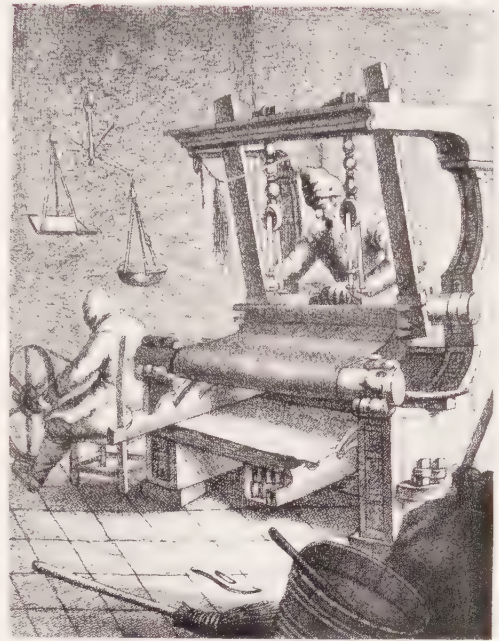


Abb. 140, 141. Jan Joris van Vliet: Gerber und Weber. Kupferstich

Fleiß aufmunternden Arbeitgeber und dem mehr oder minder arbeitswilligen Gesellen. Wir wählen als Kostprobe die Schlosserwerkstatt (Abb. 137), wo das neu aufgekommene, noch mit „Trinken“ bezeichnete Pfeifenrauchen als mit ernster Arbeit unverträglich der Stein des Anstoßes ist, den aus dem Wege zu räumen dem Meister freilich nicht gelingt. Der Blick in die Werkstatt mit dem Ausblick durch die offene Tür befriedigt in allem Sachlichen, künstlerisch ist die Darstellung der Holzschnittfolge verblasen und kraftlos; es rächt sich, daß die Holzschneidekunst, statt ihr Eigenes, kraftvolle Linienführung, zu pflegen, der feineren Abtönung des Kupferstiches nacheifern will. Noch schlimmer steht es mit der Übereinstimmung zwischen Bild und Text; von einem Zwiegespräch kann hier, wo beide, voneinander abgewendet, geräuschvoll tätig sind, nicht die Rede sein; das Bild verleugnet, nicht bloß in diesem einen Falle, die psychologische Grundlage, worauf das Werk aufgebaut ist. Ein weiteres Beispiel ist „Der zum Fleiß antreibende Wagner“ und „Der willige Gesell“, wo der eine das Loch in die Radnabe bohrt, der andre an der Wagendeichsel schnitzt und beide weder in der Richtung noch in der Haltung aufeinander abgestimmt sind. Im Grunde schreibt sich der Zwiespalt von der tieferen psychologischen Tatsache her, die wir im I. Teil dieses Werkes des öfteren aufgezeigt haben, daß sich alles Geistige mit heftiger Arbeitsbewegung nicht verträgt, daß erst das Innehalten in der Arbeit, die Arbeitspause, ihm Raum gibt; mit Recht läßt Amman, wie wir sahen, einen Bauer dem andern die von Adam her ihm auferlegte Mühsal während des Ausruhens beklagen. Bei Porzelius sollte einerseits der Arbeitsakt nicht aufgegeben und doch die pädagogische Tendenz hinzugefügt werden: so erscheint diese jener unorganisch und daher unkünstlerisch aufgeproppit, wenn solchen Machwerken gegenüber der Name Kunst nicht zu schade ist!

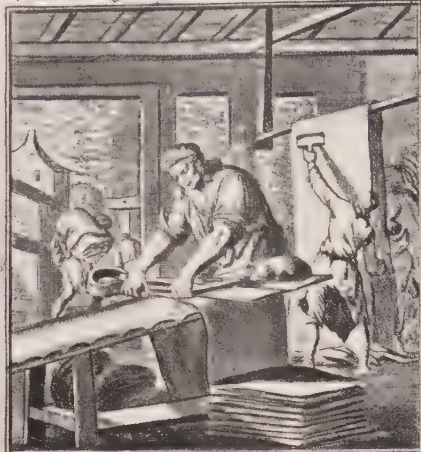
Noch tiefer freilich steigt auf der Stufenleiter der Kunst, ja geradezu zur Unkunst herab eine andere verwandte, auf das Anschauungs- und Fassungsvermögen des ersten

Der Minierer
Der Sicherheit gönnt keine Zeit.



Der Tod münzt so lang am Werken,
durch stille Sorgen Kränkheit schmerzten
bis gar zerbricht des Leibes Krufft
So muß er fromm dienlich werden:
Gewirft zur Erde nichts als Orden
und macht der edlen Seel Luft.

Der Tuchscherer
Die Kleidung such im Geist die ewig nicht zerreißt.



Wie geht des Menschen Fleisch so weit,
Wie sorglos glaubt er doch der Zeit,
sein Fleisch in bestes Tuch zu kleiden:
Verkehrte Sorgen überfließ!
Der edle Theil die Seele muß
oft nackt und bloß von hier abscheiden.

Abb. 142, 143. Der Minierer und der Tuchscherer. Aus der deutschen Ausgabe nach dem Kupferwerk von Jan und Caspar Luyken

Kindesalters berechnete, grob mit lebhaften Farben angepinselte Reihe, von der in Abb. 138 gleichfalls eine Probe gegeben werden soll. „Der Beckh“ lautet die hier nicht mit abgebildete Überschrift, und darunter heißt es: „Wie man das Brod bacht, siehet man, allhier mit Augen deutlich an“. Es folgt das Bild der Backstube, wo der Gesell mit verliebten Äuglein einen kunstvollen, hausgemalten Kranz zum Backen aus den Händen der Jungfrau entgegennimmt, um den sich freilich das unter dem Bilde stehende gereimte Gespräch nicht im geringsten kümmert. So geht es zwischen Gesell und Jungfrau beim Goldschmid, Hafner, Rohgerber, Schuster, Uhrmacher, Schlosser, Schneider, Weber, Kistler, Bierbrauer usw. mit wenig Witz und viel Behagen die ganze Reihe durch — wir stehen auf der untersten Stufe dieser rein geschäftlichen Produktion — hat man doch erst in neuester Zeit entdeckt, daß für das Kind das Beste gerade gut genug ist!

Auch eine andre Holzschnittfolge etwa der gleichen Zeit im Germanischen Museum in Nürnberg kann kaum auf den Namen Kunst Anspruch machen. Sie entwickelt das bereits von Amman angeschlagene Doppelthema, Werkstattarbeit und Ladenverkauf, grundsätzlich, wo immer angängig, in zwei, meist durch eine Wand getrennten Räumen nebeneinander, wobei die Arbeit meist dem Mann und seinen Gehilfen, die Bedienung der Kundschaft meist der Frau zufällt, so beim Gürtler, beim Kürschner, beim Schuhmacher, Schreiner und Seiler, während z. B. das Gewerbe der Gerber, das keine Fertigwaren liefert, sich dieser Zerteilung entzieht. Und nun gibt unser Beispiel (Abb. 139) eine Probe moralischer Nutzenanwendung „zweier Stücke täglicher Tischlerarbeit“, der Wiege und des Sarges, nach Weise der Zeit in Gestalt dreier

Der Tüncher.
 Strichet Seel' Vert' und Blut schon an mit JESUS Blut.



Was ist der Reiche der so pralet:
 ein Glück: getünchtes Leinen-Haus
 auff welches lauter Chre strahlet.
 Lecht dieß Wasser-Farben aus
 ein Unglücks-Regen: den Gott schicket
 so wird es nicht mehr angeblicket.

Der Pflasterer.
 Gehl ohne Eigen-Nach dem Derbeland' nach.



Ertraget Christi Reichs-Genossen
 wie ein geplauter Pflaster-Stein
 des Feindes Treiten, Schlägen, Stößen,
 der Stand wird bald verändert seyn,
 und dort ein Himmels Kleinod werden,
 was hier verächter ligt auff Erden.

Abb. 144, 145. Der Tüncher und der Pflasterer. Aus der deutschen Ausgabe nach dem Kupferwerk von Jan und Caspar Luyken

Sechszeiler in Alexandrinern, die schon an sich zum breiten Ausspinnen des Gedankens verführen, abgehandelt. Auch hier scheint die Moral dem Bilde willkürlich aufgefropft zu sein, denn weder Wiege noch Sarg ist darauf zu sehen.

Wollen wir die hier angeschlagene moralisch-religiöse Tendenz weiter verfolgen, so müssen wir zunächst nach den stammverwandten protestantischen Niederlanden gehen. Auch dort ist natürlich das einfache Arbeitsbild der Vorläufer des, wenigstens im zugefügten Text, tendenziös abgestimmten, und zwar ist es ein „Gestirn in Rembrandts Sonnensystem“, dem wir zuvörderst uns zuwenden müssen. Jan Joris van Vliet, um 1610 in Delft geboren, kam wohl um 1628 nach Leyden zu dem wenig älteren Rembrandt in die Lehre. Nach dessen Übersiedelung nach Amsterdam im Jahre 1631 widmet er sich der Sittenschilderung in der Art Ostades zu, dessen feinen Humor er durch Derbheit zu ersetzen sucht. Die Vollendung der „Ambachtsmanen“, seiner künstlerischen Hauptleistung, versagte ein früher Tod (1635), es ist bei der Zahl 18 geblieben. Vielleicht nicht zum Schaden seines künstlerischen Rufes; denn es kann nicht geleugnet werden, daß „die summarische Behandlung des Stofflichen, der Gewandung, welche in ihren Umrissen auf eine stereotype Grundform zurückgeführt wird“, bei noch öfterer Wiederkehr ermüdend hätte wirken müssen. Die untersetzten Gestalten seiner Handwerker stecken alle ohne Ausnahme wie verummmt in einer dicken, wie ausgepolsterten Arbeitskleidung, aus Jacke und Kniehose bestehend; einige Abwechslung bietet nur die Kopfbedeckung, bald Hut, bald Mütze, und die Fußbekleidung, die zwischen niederen Schuhen und Pantinen schwankt, ab und zu wohl auch ein Umlegekragen. Die Köpfe haben im Grunde alle etwas



Abb. 146. Abraham Bosse. Der Flickschuster (le savetier). Kupferstich. Paris um 1635

Ungepflegtes, ja Griesgrämiges und Verbissenes an sich, als ob die Arbeit widerwillig geleistet würde, fernab von der Arbeitsfreude, die etwa bei Jost Amman sprüht. Das eigentlich künstlerisch Wertvolle, das doch wieder über alle diese werkenden Gestalten einen poetischen Schimmer ausgießt, ist der Zauber des Helldunkels der ersten Leidener Periode Rembrandts. Man könnte in dieser Beziehung Jan van Vliet den Gegenpart von Gerard Dou nennen, insofern beide das Helldunkel dieser Leidener Zeit von ihrem Meister übernehmen, van Vliet aber die Formen vergrößert, während Dou, von dem noch die Rede sein wird, sie überfeinert; die seelische Vertiefung des Amsterdamer Rembrandt ist beiden versagt geblieben.

Wir wählen aus den 18 Bildern zwei der besten (Abb. 140, 141): das eine, eine Weberstube, wo, wie schon bei Rodericus Zamorensis neben dem Weber der Garnspuler erscheint, durch die mächtigen Formen des massiven Webstuhles und durch das, wie meist, von rechts einfallende Tageslicht in der Raumwirkung großartig gesteigert, das andre eine Gerberei, wo die Verdoppelung des Arbeitsaktes — es handelt sich um das Walken der Felle — unter leichter Abwandlung der Figuren außerordentlich eindringlich wirkt. Trotzdem — die Ambachtsmanen des Jan van Vliet ein Hohelied der Arbeit zu nennen, dürfte nur angängig sein, wenn man dabei die künstlerische Erbschaft Rembrandts im Auge hat; denn zum hohen Liede gehört ein heller, freudiger Klang, der Ton fröhlichen Schaffens, und gerade dieser fehlt!

Wohl aber verdient jenen Ehrentitel, wie ihn schon Jost Ammans Holzschnittwerk verdient hatte, das großartige Kupferstichwerk der Gebrüder Jan und Caspar Luyken, das zuerst 1694 in Amsterdam erschien und wiederholt neu aufgelegt wurde: „Spiegel van het menselyk Bedryf“, hundert verschiedene Berufe umfassend. Seit 1697 erschien eine deutsche Ausgabe, wie eine Vergleichen ergibt, nicht nach den Originalplatten,

sondern in freien Kopien, die jedoch im Gegenstandlichen nur unwesentlich abweichen, mit Versen des durch Schillers Kapuzinerpredigt berühmt gewordenen Wiener Hofpredigers Ulrich Megerle, genannt Abraham a Santa Clara, auch diese eine freie Übertragung des holländischen Vorbildes. Wir halten uns im folgenden an die deutsche Ausgabe, die freilich auch in der Auswahl der Bilder nicht ganz mit der holländischen übereinstimmt, indem sich hier zehn dort nicht vorkommende vorfinden, darunter von unsrer Auswahl (Abbild. 142 bis 145) die drei ersten, außerdem der Müller, der Schleifer, der



*Der Vortischmack unsers Ruhigseins.
Ist beim Barbir. u. Bader.
Da weihen wir uns zum Sonntag ein
Vergessen Mühl' u. Hader.
So uns die Arbeit hat gemacht
Und reden uns ab, und sind bedacht
Uns Sonntags zu vergnügen.*

Abb. 147. Barbierstube vor dem Sonntag. Kupferstich. 18. Jahrh.

Ballenbinder und „der Kupferhammer“, der durch Wasserkraft betrieben wird, letzteres Bild übrigens das einzige, das sachlich benannt ist; es gab also für diese Arbeiter noch keinen eingebürgerten Namen. Dennoch tritt der holländische Charakter auch in der deutschen Ausgabe genügend hervor, die Interieurs sind mit Liebe behandelt, so beim Schuhmacher, der in lässiger Haltung sich an den Türpfosten lehnt und zusieht, wie ein Kunde ein Paar Schuhe anprobiert, während weiter hinten die Gesellen an der Arbeit sind und ganz in der Tiefe des Raumes ein Kennzeichen intimer Stimmung die Meistersfrau, wohl zum Essen ladend, mit dem Kleinsten auf dem Arm im Türrahmen erscheint. Auf die Seestadt weisen der Schiffszimmermann, der Segel- und der Segelbaummacher, der Kompaßmacher, für den ausgefallenen Wassermüller tritt der Windmüller ein, der behaglich am Strande mit den perspektivisch aufgereihten Windmühlen auf einer Bank sitzt und zusieht, wie seine Knechte Mehlsäcke in ein Boot schaffen; es gibt Blicke auf eine hoch geschwungene Kanalbrücke, auf Graachten mit stolzen Giebelhäusern, auf den von Schiffen belebten Hafen. Auch sonst wird die Arbeit gemächlicher betrieben; wenn aber der Bergknappe frühstückt, so ist das wohl eine Verlegenheitsauskunft, weil dem Künstler



Der Töpfer oder Kaffner.

Abb. 148. Aus den Darstellungen verschiedener Gewerbe von A. Gabler, gestochen von G. Vogel. Nürnberg 1790

der Sicherheitslampe an den Felswänden künstlerisch wohl auszuwerten weiß; auch die hübschen Straßensbilder beim Tüncher und Pflasterer kommen auf seine Rechnung. Im ganzen herrscht ein viel freudigerer Arbeitsbetrieb als bei dem verdrossenen van Vliet.

Und all diese muntere handwerkliche Tätigkeit, die unser Auge erfreut, die Arbeitenden selbst voll zu befriedigen scheint und wie bei Jost Amman ein geradezu ideales Panorama menschlicher Berufsarbeit vor uns entrollt, sie soll — so wollen es die jedem Bild beigefügten Überschriften und Reime — im Grunde genommen eitel und nichtig sein! Sie soll nur Bedeutung haben im Hinblick auf das jenseitige Heil, nur Symbol sein für eine dahinterstehende höhere Welt; erhält nicht, wie die Symbole des Mittelalters, durch jenes Überweltliche einen besonderen Eigenwert, sondern wird gegenüber jenen Ewigkeitswerten für null und nichtig erklärt! Warum, so könnte man angesichts unsrer Abbildung fragen, ein Haus schmuck anstreichen, wenn „ein Unglücksregen, den Gott schickt“, es wieder unansehnlich macht, warum „das Fleisch in bestes Tuch kleiden“, wenn die Seele doch nackt abscheiden muß? War schon in früheren Handwerksfolgen die Inkongruenz zwischen Bild und Text zu rügen, so wird hier ein Pferd vor, ein zweites hinter den Wagen gespannt. Natürlich muß der Dichter auf immer neue Einfälle aus sein, um das betreffende Handwerk religiös abzustempeln, und wenn auch die Absicht durchaus löblich und der Gedanke zuweilen

als Seeanwohner die erforderliche Anschauung fehlte. Auch die uns von Kind an wohlbekannte Gestalt des Schlotfegers wird nicht „im Betrieb“ gezeigt, er wandelt über die Straße. Sonst kehren vielfach die uralten Arbeitsbilder wieder, wie schon in Ägypten und im römischen Augsburg (I Abb. 155) geht der Ballenschnürer dem Objekt seiner Tätigkeit, ein Bein aufstemmend, mit dem Knebel zu Leibe, während ein anderer den Ballen noch vernäht, der Tuchscherer arbeitet mit der großen Bügelschere und mit der Kardenbürste noch ebenso wie sein Berufsgenosse in Pompeji und im römischen Gallien (I Abb. 106, 167). Wegen der Unzahl von Figuren, die er auf seinen zahlreichen Stichen, im ganzen 900, anzubringen pflegt, hat man Jan Luyken wohl den holländischen Callot genannt; in unsrer Folge hat er sich darin Beschränkung auferlegt. Auch in der deutschen Ausgabe kommt die ihn auszeichnende Leichtigkeit und Geschmeidigkeit seines Schaffens zur Geltung. Aber auch der Stecher der deutschen Ausgabe hat seine Verdienste, so in dem „Minirer“, wo er die unsicheren Reflexe

trefflich und auch treffend ausgedrückt ist wie bei unserm Minierer, so erinnert doch manches an die Drastik der Kapuzinerpredigt. So, wenn beim oben beschriebenen Ballenbinder die Überschrift lautet: „Püffe so die Welt hie gibt, Machen uns bei Gott beliebt“, und einen ähnlichen Gedanken führt die Unterschrift zum „Pflasterer“ aus. Jedenfalls stellt die Luykensche Berufsfolge nicht bloß einen künstlerischen Höhepunkt dieser Gattung, sondern auch der an sie anknüpfenden neuzeitlichen Symbolik dar, die sozusagen einen Rückfall ins Mittelalter bedeutet und es mit den im ersten Teil behandelten (S. 218 ff.) scholastischen Künsteleien getrost aufnehmen kann. Doch ist zum Glück das schaffensfreudige Leben stark genug, um sich dadurch nicht anfechten zu lassen, ja vielleicht hat das Zeitalter, in frommem Sinn befangen, den Widerspruch zwischen der Verherrlichung der Arbeit durch die Kunst und ihrer Entwertung durch das Wort gar nicht einmal empfunden.

Weniger als in Holland und Deutschland läßt man sich — wenn wir von den germanischen Ländern einen Blick in die romanischen hinüberwerfen dürfen — in Frankreich von moralischer Nutzenanwendung des Arbeitsbildes anfechten. Ungefähr gleichzeitig mit Jan Joris van Vliets Ambachtsmanen, um 1635, erschien von der Hand des berühmten Kupferstechers Abraham Bosse, eines Schülers von Jaques Callot, eine Folge von sieben Blättern „Métiers“, deren fünftes unsre Abb. 146 zeigt. Dargestellt ist die Werkstatt eines savetier, eines Flickschusters, wohl zu unterscheiden von dem cordonnier, der — echt französisch — für den Luxus arbeitet. Um so mehr fällt die kokette Eleganz auf, die nicht nur das Meisterpaar, sondern auch die Gesellen entwickeln. Während die Meisterin Pechdraht herstellt, übergibt der Meister dem einen Gesellen, die alle drei mit dem Knieriemen arbeiten, einen Schuh zum Flickern, der Arbeitsakt der beiden andern ist äußerst fein beobachtet, namentlich der der Hintergrundfigur. An den Wänden hängen fertige Stiefel, Schuhe und Pantinen, auf dem Boden stehen Körbe mit Hirschhorn, um das Leder zu polieren. Auch hier fehlen die Reime nicht, die zwar auch den Arbeitsfleiß fordern, daneben aber auch Wein und Gesang als Begleitung gelten lassen:

Icy par un divers ouvrage
Le Maistre et la Maistresse aussi
Tournent leur principal soucy
Au commun bien de leur menage.

L'un de l'autre point ne s'eloigne,
Ils veillent tous deux sur leurs gens,
Affin qu'ils soient plus diligens
A faire vite leur besoinne.

Eux cependant font des merveilles
Demandant le vin des garçons
Et s'entretiennent de chansons
Parmi les pots et les bouteilles.

Von den sieben Blättern sind übrigens nur noch zwei dem Handwerk gewidmet, und zwar dem Barbier und dem Zuckerbäcker, die übrigen Blätter behandeln den Chirurgen (La Saignée, Aderlass), den Apotheker (Clystère) und den Anwalt (Procureur); abgesehen von Kopien nach Jost Amman scheint die französische Kunst keine so umfangreichen Arbeitsfolgen hervorgebracht zu haben.

Im 18. Jahrhundert, dem Zeitalter der Aufklärung, das den Eudämonismus, d. h. die irdische „Glückseligkeit“ einer möglichst großen Zahl von Menschen auf seine Fahne schrieb, wird auch das Arbeitsbild in dieses anscheinend so hohe Streben hineingezogen. Freilich gerät es damit in das seichte Fahrwasser, auf dem dieses neue „glückhafte Schiff“ schließlich strandete und stranden mußte. Man könnte, wenn auch natürlich das Handwerk an seiner alten, ehrenhaften Tradition zumeist festhielt, die neu aufkommende Stimmung dahin charakterisieren, daß man die Glückseligkeit



Abb. 149. Schneiderwerkstätte. Kupfer von Schuster nach Daniel Chodowiecki

nicht in der Arbeit selbst, sondern im Ausruhen, in der Erholung von der als Plage empfundenen Arbeit sieht. Nur so läßt sich die Bilderfolge erklären, die den Sonntag als diesen Ruhetag feiert, aber nicht — und das ist bezeichnend für die Verflachung der an sich so idealen

eudämonistischen Idee — weil er der körperlichen Erholung und geistigen Sammlung dient, sondern, um es modern auszudrücken, dem Amusement. Freilich sind es zwei Gesellen, Blechschmiede, die da in einer großen, luftigen Werkstatt behaglich hämmern vor dem Amboß sitzen, und was sie da im stillen bei sich meditieren — der nicht anwesende Meister mag anders denken —, das künden die darunterstehenden wahrhaft erschütternden Reime:

Der Mensch lebt stets in Dienstbarkeit
Und muß sein anderer Knechte.
Hat man auch manchmal gute Zeit,
So kommt gleich wieder die schlechte.
Der Sonntag wär noch so ein Tag,
Da ist man von der Arbeitsplag
Frey, und braucht keinen Hammer.

Kann es etwas Banaleres und für das Handwerk Entwürdigenderes geben als diese platte Moral? Aber es soll noch besser kommen, unsre Abb. 147 zeigt es. Die Barbierstube, wo ein Kunde, in ein feines Leintuch eingeschlagen, von einem bezopften, hochgestieften Friseur nach allen Regeln der Kunst bedient wird, ist das Stelldichein von Vertretern dreier verschiedener Gesellschaftsschichten — man könnte an den Wehr-, Lehr- und Nährstand denken —, die sich über die beste Art unterhalten, „sich Sonntags zu vergnügen“ (Abb. 147). Gewiß, ein Bild aus dem Leben und sicherlich ein zutreffendes, in der Charakteristik der Figuren nicht übel, aber dem künstlerischen Bankrott kommt der moralische gleich, den die zugehörigen Verse bezeugen. Die fromme Poesie eines Abraham a Santa Clara hatte trotz der Umdeutung den schaffensfrohen Charakter des Arbeitsbildes nicht antasten können, hier wird es entwürdigt und in den Staub der Alltäglichkeit herabgezogen.

Diesen künstlerischen und moralischen Entgleisungen gegenüber findet das Handwerksbild in Serienform gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch einmal im alten hand-

werksberühmten Nürnberg eine Stätte: im Jahre 1790 erscheint die Folge von vierzig von A. Gabler gezeichneten, von G. Vogel in Kupfer gestochenen handkolorierten Bildern, die mitunter auf einem Blatt auch zwei verwandte Berufe, den einen unter dem andern, umfassen. Wir wählen als Probe den Töpfer oder Haffner (Abb. 148), wo der große, fertige Kachelofen in Säulenform mit Urnenbekrönung im Hintergrund und was der Meister eigenhändig vorn in Arbeit hat, den Stil der Zeit würdig repräsentiert. Der Geselle an der Drehscheibe formt die Wandung des Gefäßes noch ebenso wie sein attischer Vorgänger (I Abb. 79), nur daß er die Drehscheibe mit seinen in ihrer Aktion vortrefflich wiedergegebenen nackten Füßen selbst in Bewegung setzt; weiterhin wird auf einer Handmühle, der eine oben am Trockengestell befestigte, in den Oberstein exzentrisch eingreifende Stange als Kurbel dient, Ton mit Wasserzusatz feingemahlen, der in ein untergestelltes Gefäß abfließt, während im Hintergrund roher Ton geknetet wird.

Auf eine höhere künstlerische Stufe hebt das Arbeitsbild, ehe mit Ausbruch der französischen Revolution die große von der Renaissance eingeleitete Kultur-

periode zu Ende ging, noch einmal der Kleinmeister, der wie kaum ein anderer das kleinbürgerliche Leben des Rokoko mit seinem Zeichenstift festgehalten hat, Daniel Chodowiecki. Unsrer Abbildung, aus den Kupfertafeln zu Basedows Elementarwerk 1774, gibt, durch das entgegen dem Auge des Beschauers einfallende Licht, das als eine wesentliche Errungenschaft des modernen Impressionismus gilt, doppelt interessant, das Interieur einer Schneiderwerkstatt (Abb. 149). Links der Meister, der, im Zuschneiden unterbrochen, einem wohl situierten, mit Stock und Dreispitz ruhig dastehenden Kunden mit unnachahmlicher Grazie Maß zu einem Staatskleide nimmt, während den drei auf der Lade sitzenden Gesellen der etwas bänglich dreinschauende Lehrling — er wird wohl wissen, warum — knickebeinig einen Hering präsentiert; als Vierter meldet sich zum Mahle — oder sollte eine kleine Bosheit dahinterstecken? — ein Kater. Ganz ähnlich ist seine Schusterwerkstatt komponiert, die sich, im Milieu einen Grad tiefer, im Stockwerk einen Grad höher, in einer Mansarde etabliert hat. Links vorn schneidet der Meister in Pelzmütze und langem Rock an einem Seitentisch Leder zu, rechts arbeiten zwei Gesellen am niedrigen Schustertisch; natürlich darf auch der Schusterjunge nicht fehlen, der diesmal eine Berliner Weiße in hölzerner Kanne präsentiert. Freier weitet sich der Raum bei einer Schmiede, einer Tischlerei und einer Werkstatt für Wagenbau, wo überall emsige Tätigkeit herrscht, über die der lebenswürdige



Abb. 150. Der Göttingische Ausruf. Titelbild.
Ende des 18. Jahrh.

Humor des zwischen Rokoko und Zopf stehenden Künstlers einen fröhlichen Schimmer breitet. Echt zopfig sind auch die bekannten kleinen Kupfer mit Liebesanträgen von Handwerkern in ihrer mit mehr Behagen als Witz vorgetragenen Charakteristik.

Gelegentlich fällt auch von andern der damals so beliebten Stichserien etwas für unser Handwerksbild ab. Die „Cris de Paris“, die Typen der Pariser Ausrufer, wie sie François Boucher 1737 gezeichnet hatte, fanden auch in Deutschland ein Echo, so in Leipzig, wo die Örtlichkeiten, die den Hintergrund bilden, teilweise noch gut erkennbar sind — uns geht das Titelblatt der Göttinger Rufe an (Abb. 150), das als Herausgeber Georg Daniel Heumann in Nürnberg nennt, aber in Göttinger Mundart abgefaßt ist. „Scheeren schlieb! Scheeren schlieb!“ ist der Ruf, womit der Begleiter des Scherenschleifers Kunden heranzulocken sucht, indem er in der Linken eine Schere emporhält und mit der Rechten auf seinen arbeitenden Gefährten hinweist, ein Bild aus dem Göttinger Straßenleben, eines Chodowiecki würdig.

Einen feinen Schlußpunkt unter das Arbeitsbild dieser Epoche mache endlich die damals so beliebte Silhouette. Der Liebenswürdige eines Lesers des I. Teils verdanken wir das aus dem Besitz des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe hierunter als Schlußvignette (Abb. 151) wiedergegebene Beispiel. Allerdings soll hier, wie zumeist bei den noch zu behandelnden großen Niederländern, das Arbeitsmotiv nur dazu dienen, die porträtierte Figur ins beste Licht zu setzen. Die vornehme Dame, Emilie Gräfin Keyserling, geb. Gräfin Dönhoff, webt ein Band; die Technik sowohl wie ihre steifbewegte Haltung reiht sie mehr dem I Abb. 391, gegebenen französischen als den vorhergehenden deutschen Beispielen an. Die Silhouette ist signiert: *Bourmester fecit, Silhouetteur à Berlin, wohnhaft untern Linden*, und verrät so schon in der sprachlichen Zwiespältigkeit die Abhängigkeit der deutschen von der französischen Kultur des Rokoko, deren Zusammenbruch bevorstand.



Abb. 151. Bandweberin. Silhouette

5. DEUTSCHE RENAISSANCE

ZUNFTBÜCHER

An die Handwerksfolgen schließen wir, weil im Bildmaterial nahe mit ihnen verwandt, die oben S. 77 schon einmal flüchtig berührten illustrierten Zunftbücher. Eine wichtige Quelle für das Handwerksbild um die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit sind die Zunft- und Verkehrsordnungen von Krakau, einer Stadt, wo sich deutsches und slawisches Wesen mischen, aufgezeichnet im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts durch den Kanzler der Stadt, Balthazar Behem, mit 25, ebensovielen Gewerben gewidmeten ganzseitigen Miniaturen, die teils deren Zunftwappen darstellen, so bei den Kürschnern, Hutern, Rademachern, Köchermachern, Sattlern, Seifensiedern, Beutlern und Senkelmachern, endlich bei den Badern, teils in ihre Werkstätten und Werkstellen äußerst anziehende und öfter mit Humor gewürzte Einblicke gewähren. So sehen wir den Bäcker mit seinen Gesellen in der Backstube, den Schneider bei der Anprobe eines Damenkleides (Abb. 152), den Bogner in Unterhandlung mit zwei Armbrustkäufern, den Maler im grünen Pelzrock, auf den seine Locken herabfallen, die Mütze in der Hand, vier kostbar in bunte Schauben gekleideten Herren die Ausmalung eines Staatszimmers erklärend, während seine beiden Gesellen weiter arbeiten, den Tischler mit seinen Gesellen in der luftigen Werkstatt, den Schuhmacher ganz im Hintergrund mit dem Halbmond Leder zurichtend, im Mittelgrund zwei Gesellen, während vorn im Wohngemach, wo auf einem Wandgestell vier Reihen fertiger Schuhe zum Verkauf stehen, die Meisterin in faltenreichem grünen Kleid mit Puffärmeln, das nackte, wenig erzogene Knäblein neben sich am Boden, spinnt und sich dabei von einem gleichfalls auf dem Boden kauernenden Spielmann in zurückgeschobener Narrenkappe den Hof machen läßt — das den Maler vielleicht wenig anziehende Handwerksbild hat sich zum bürgerlichen Kulturbild ausgewachsen. Auch dem Schwertfeger und dem Nadler sehen wir mit ihren Gesellen bei der Arbeit zu. Andre Betriebe sind von der Straße her aufgenommen, so die offenen Buden des Krämers, des Goldschmieds. Bei dem Fahnen schmied sind zwei Reiter abgestiegen, die seiner Dienste begehren; eben tritt der Rierner mit Zaumzeug in der Hand aus seiner Tür, um gleichfalls einen Reiter zu bedienen, der sein Roß am Zügel führt, der Glockengießer schlägt mit einem Stab eine im Freien aufgestellte Glocke an, deren Ton zwei vornehme Kunden, ein weltlicher und ein geistlicher, mit sichtlicher Befriedigung lauschen. Wie der Töpfer (Abb. 153) und der Gerber, so arbeitet auch der Böttcher mit seinen Gesellen unter freiem Himmel.

Ebenso groß wie die Geschicklichkeit, womit der Maler den Arbeitsszenen immer wieder ein neues Gesicht abzugewinnen weiß, ist der Realismus, womit er den Erscheinungen der Wirklichkeit nachgeht, obwohl er im übrigen noch in gotischen] Stilanschauungen befangen ist und Anatomie und Perspektive nur mangelhaft beherrscht. Auch sein Farbensinn ist gut entwickelt. Einen guten Begriff seiner Malweise gibt die Schneiderwerkstatt (Abb. 152). Die Dame trägt ein türkisblaues Kleid mit weißen Ärmeln und langem Schleier; sie schaut, während sie sich Maß nehmen läßt, zu einem Gesellen hernieder, der, eine Schapel auf dem Kopfe, einen scharlachroten Stoff über die Knie gebreitet hat und dabei — wohl eine kleine Malerbosheit — einen Ziegen-



Abb. 152. Schneiderwerkstatt. Nach Balthasar Behems Zunftordnung der Stadt Krakau. Anfang 16. Jahrh.

bock füttert; zur Ehre der Dame wollen wir annehmen, daß ihr langer Blick dem schönen Stoff, nicht dem stattlichen Gesellen gilt. Jedenfalls ist die schlanke Gestalt die am besten gelungene Figur der ganzen Bilderreihe. Der Zuschneider hat einen rotgrauen, mit goldenem Blattwerk durchwirkten Stoff vor sich. Die Kleidung der Schneider ist stutzerhaft und bunt wie die Stieglitze, obwohl die Satzungen verordnen, daß sie nur einfache graue Joppen tragen sollten, aber wo hätte die liebe Eitelkeit nicht der Kleiderordnung ein Schnippchen zu schlagen gewußt! Interessant ist, wie der Maler die realistische Szene dekorativ einzurahmen sucht; technisch beobachtet er den Schlagschatten an den Wänden.

Mühsamer als die Schneiderarbeit ist die des Hafners (Abb. 153). Er hat das zu seiner Arbeit wenig passende kornblumenblaue, goldgesäumte Gewand herabgestreift und dreht mit nackten Füßen die Scheibe, während die Hände den Rand eines bauchigen Gefäßes formen; fertige Gefäße verschiedener Form stehen daneben am Boden. Der geöffnete Mund, worin die Zähne sichtbar werden, soll wohl die Anstrengung und den Eifer der Arbeit malen. Die schapelartige Kopfbedeckung befremdet einigermaßen, doch bildet gerade die Trachtenmischung einen besonderen, aus der Vermittlerrolle Krakaus zwischen Ost und West sich ergebenden Reiz dieser Miniaturen.



Abb. 153, 154. Der Hafner. Wappen der Beutler und Senkelmacher. Aus Balthasar Behems Zunftordnung der Stadt Krakau. Anfang 16. Jahrh.

Auch bei den oben aufgezählten Berufswappen, die wir um ihres besonderen Charakters willen, einem späteren Kapitel vorgreifend, gleich hier mit behandeln wollen, hat die Phantasie des Malers in der Auswahl der Motive freie Bahn und gefällt sich mitunter in boshaften Anspielungen. Dem ritterlichen Vorbild kommt am nächsten das der Huter, zwei Ritter im Harnisch als Wappenhalter, auf dem Schild zwei gekreuzte „Fachbögen“, wie auf Abb. 127, rechts und links Filzhut und ein paar Filzstiefel. Das gemeinsame Wappen der Köchermacher und Sattler wird bezeichnenderweise einerseits von einem phantastisch aufgeputzten Tataren, anderseits von einem festlich gekleideten Bürger gehalten, dagegen sind die Schildhalter der Rademacher und Wagner, ein zerlumpter Kerl und ein nackter Knabe, mit erhobenem Knüttel aneinandergeraten, wohl eine Anspielung auf den Konkurrenzkampf der nahverwandten Zünfte. Unsrer Abb. 154 gibt das Wappen der Beutler (Säckler, Taschner) und der Senkelmacher, die wohl in einer „Zechzunft“ vereinigt waren. Aber das Verhalten der „Schildträger“ deutet auf Zwistigkeiten zwischen ihnen hin. „Der Bärtige im lederfarbenen Gewand, der eigentliche Beutler, macht ein bedenkliches Gesicht; die Luxusarbeit (eine reich verzierte Gürteltasche) wird von einem Marktschreier angepriesen, zwischen dessen scharlachrot und zitronengelb geteiltem Gewand die nackte Brust zum Vorschein kommt und der den Arm um die Schulter der in Grün mit Purpurbesatz gekleideten Frau legt (Senkel oder Nestel wurden auf dem Markt von Frauen feilgehalten). Ihre Spottgebärde richtet sich offenbar gegen den Beutler“ (Bruno Bucher). Der Maler muß in alle diese Eifersüchteleien tief eingeweiht gewesen sein, um sie derart künstlerisch verwerten zu können. Über seine Nationalität, ob Deutscher oder Pole, darüber gibt wohl am besten das Malerbild Auskunft, auf dem er sich vermutlich selbst porträtiert hat. Der Typus ist deutsch, die Malertracht mit langem, bis auf die Schulter niederfallendem Haar erinnert an Dürer, die Nürnberger Kunst stand in Krakau, wo Veit Stof 25 Jahre bis zu seiner Rückkehr in die Vaterstadt (1496) gewirkt hatte, in hohen Ehren, und so mag auch unser Maler von dorthier beeinflusst worden sein. Aber auch niederländische Einflüsse glaubt man daneben zu bemerken.

6. DEUTSCHE RENAISSANCE

BAUERN- UND WAPPENSCHIEBEN

Eine weitere berufliche Quelle des Arbeitsbildes, die wir darum gleich hier anschließen wollen, ist die Glasmalerei in Gestalt der in Oberdeutschland und der Schweiz beliebten sog. Bauernscheiben. Die Rundform ist wohl aus der kirchlichen Malerei entlehnt, Zweck dieses künstlerischen Schmuckes ist die Verherrlichung der mit der beruflichen eng verbundenen persönlichen Ehre des Hauses, daher neben dem Berufsbild das Familienwappen; beide kehren auch auf den Wappenscheiben wieder, die, wohl rein bürgerlichen Ursprunges, die Porträtfiguren des Hausherrn und der Hausfrau in Festtracht zeigen, ihn in voller Schützenausrüstung, sie den Willkommenstrunk präsentierend.

Eins der ältesten Stücke, eine hervorragend schöne Bauernscheibe (Abb. 155), ist erst in neuester Zeit bekanntgeworden, ausgezeichnet durch ihre Verwandtschaft mit dem Stil des uns ja schon so wohlbekannten Hausbuchmeisters, dem man die Vorzeichnung oder, wie es damals hieß, die Visierung, ohne Bedenken zuschreiben darf. Die alte kirchliche Form klingt noch in dem gotischen Vierpaß nach, so daß sich um das verlorene, jedoch um 1600 durch das Wappen des Nürnberger Geschlechtes der Baumgartner, Papagei (vgl. Abb. 101) in weißem, Lilie in schwarzem Feld, ergänzte Zentrum vier nierenförmige Felder gruppieren. Der Hausbuchmeister kam wahrscheinlich von der Konstanzer Schule her und führte rheinauf, rheinab ein Wanderleben, und so mag ihm das Fischergewerbe nahegelegen haben, das er hier in vier verschiedenen Formen darstellt: links ein Fischer, das bleibeschwerte Netz auswerfend, rechts ein zweiter halbnackter im Strohhut mit großem Handnetz, oben ein Fischermädchen, im Kahn mit Reuse am Ufer entlang rudern, unten ein zweites, Krebse fangend; so sind die Bilder nach dem Geschlecht symmetrisch gruppiert und erfreuen das Auge ebenso durch diesen Wechsel wie durch den Wechsel der horizontalen und vertikalen Bildform. Die Darstellung ist, wie wir das ja bei dem Hausbuchmeister gewöhnt sind, frisch und handfest dem Leben abgelauscht, irgendwelche Bindung an überkommene gotische Ausdrucksformen ist nur noch stilistisch in einer gewissen Ungelenkheit, nicht mehr in den Motiven erkennbar, ja, ein Kontrapost wie der das Netz auswerfende Fischer ist selbst den Meistern der burgundischen Stundenbücher nicht gelungen. „Bezeichnend für ihn ist, sagt Dehio, daß er das freie Feld der profanen, sittenbildlichen Stoffe dem gebundenen der religiösen vorzog. Er sah die Welt mit knabenhaftem Frohsinn, zuweilen auch etwas spöttisch an, und sein Künstlerauge war auf der Jagd danach, das Flüchtigste des Augenblickes einzufangen.“ Die einfache spätgotische Grauscheibe, aus der die Lichter mit sicheren Nadelzügen aus dem Schwarzlot-Ton herausgerissen sind, hat leider durch die zugleich mit Einsetzung des Wappens erfolgte Übermalung mit Schmelzfarben viel von ihrem ursprünglichen Charakter eingebüßt.

Im Gegensatz dazu zeigt Abb. 156 des Hausbuchmeisters eigene künstlerische Handschrift. Obwohl ein Kupferstich, so beweist sowohl die Rundform wie das Wappenschild die Abstammung von der Bauernscheibe. Das Derbkräftige der bauerlichen Spinnerin hat hier in jedem Zug bis in das Physiognomische hinein eine wunder-

volle Interpretation gefunden. „DerGegenfüßler Martin Schongauers“, wie ihn Dehio nennt, erreichte, indem er nicht mit dem Grabstichel, sondern mit der Nadel, nicht als Stecher, sondern als Radierer arbeitete, jenen „geistreich skizzenhaften, lebendig empfindungsvollen Vortrag, wie ihn sonst niemand besaß“.

Der Elsässer Hans Baldungen Grien, später zeitweise auch in Freiburg ansässig, schenkt uns aus der Zeit, wo er bereits den Einfluß Dürers erfahren hatte, aus dem Jahre 1505, eine mit seinen Anfangsbuchstaben bezeichnete, mit Röteln aufgehöhte Federzeichnung für einen Sattler (Abb. 157). Auch hier wiederum die Vierpaßform, das Wappenschild in der Mitte ist noch auszufüllen, das



Abb. 155. Scheibe des Hausbuchmeisters.
Berlin, Kunsthandlung Heilbronner

konnte der Glasmaler besorgen, dazu bedurfte er keiner Visierung. Unten sind zwei Männer in der Werkstatt bei der Arbeit. Der Sitzende hat den linken Fuß auf den niedrigen Werkstisch gesetzt und haut einen Sattelbock aus, der halb Kniende setzt gleichfalls einen Fuß auf einen solchen und leimt ihn zusammen, neben ihm sieht man Leimpfanne, Halbmond (zum Zuschneiden des Leders) und andre Werkzeuge, im Hintergrund einen länglichen Tisch mit einem Waschbrunnen. Die drei übrigen Pässe führen uns vor, wie die Erzeugnisse der Werkstatt den Reit-, Zug- und Wagenpferden angepaßt werden. Oben wird einem Pferd das Kummet anprobiert, rechts einem bereits aufgezümmten Reitpferd der Sattel, links wird einem schon eingespannten Wagenpferd das Kopfgestell aufgesetzt. Die übliche Profilstellung gelingt dem Zeichner gut, weniger das schwierige Dreiviertelprofil, hier fühlt er sich im Raum beengt und schiebt die Kruppe des Pferdes zu weit hinauf; sicherer fühlt er sich in den verschiedenen menschlichen Arbeitsstellungen. Rechts und links bleibt auch noch für Andeutungen der Landschaft Raum.

In den Kreis der Augsburger Kunst führt uns um 1520 der Schüler Burgkmairs, Jörg Breu d. Ä., in sechs Berufsscheiben, die als Mercatura (Handel), Metallaria (Schmiedekunst), Vestiaria (Bekleidungskunst), Coquinaria (Kochkunst), wofür die Vorzeichnung von Breus Hand in der Münchner Graphischen Sammlung ist, Milicia (Kriegskunst) und Venacio (Jagd) bezeichnet sind. Unser Beispiel (Abb. 158) zeigt in der Mitte einen Weber vor dem Webstuhl, links wird von zwei Arbeitern auf einem Holzbock mit Holzschlegeln ein nicht näher erkennbarer Gegenstand weich geklopft, nicht zu erkennen ist auch die Tätigkeit des vom Rücken Gesehenen rechts, der in seiner Haltung einem Seiler gleicht. „Breu überträgt den Illustrationsstil der Augsburger Holz-

schnittarbeiten für Kaiser Max, an denen auch Burgkmair, Schäufelin und Dürer arbeiteten, auf die Rundscheibe“ (Hermann Schmitz), zugleich aber ist das Streben ersichtlich, der durchsichtigen Natur des Glases gemäß seinem Werkstattinterieur die Tiefenwirkung zu sichern; die Technik ist die des Überfangglases mit ausgeschliffenen, lebhaften Farben.

Auch Tobias Stimmer lernen wir in Abb. 159 als Vorzeichner für solche gewerblichen Rundscheiben kennen. Die harten, starren Linien haben, wie wir schon zu I Abb. 332 bemerkten, für die Rundform stets etwas Mißliches. Stimmer zieht sich mit großem Geschick aus der Verlegenheit. Er setzt den verkröpften Eckpfeiler der in

zwei Rundbogen sich öffnenden Werkstatt genau in die Mittelachse und läßt ihre Kurven sich sanft der Kreislinie angleichen. So erblicken wir rechts vor der Esse einen Alten und einen Jungen schwer arbeitend am Amboß, links hinter dem nach oben und unten aufgeschlagenen Laden, wobei der Unterteil, durch Füße unterstützt, zugleich als Auslage von Fertigwaren, als „Laden“ dient, zwei nach Aussehen und Kleidung auffallend ungleiche Gesellen am Schraubstock, darüber sind andre Fertigwaren an einer Querstange zum Verkauf aufgehängt. Die Renaissance-Architektur ist weiter nichts als eine Verbeugung vor dem neuen Zeitgeist, sonst ist alles gut deutsch. Auch Stimmer rechnet stark mit der raumöffnenden Funktion des durchsichtigen Glases.

Die nun folgenden Wappenscheiben führen uns teils nach der Schweiz, teils nach Oberdeutschland als Ursprungsland. Wie das Persönliche dem Gewerblichen sich vordrängt, zeigt die Wappenscheibe des Glasers Jacob Ennedthoffer vom Jahre 1599 im Berliner Schloßmuseum (Abb. 160). Die Rundform genügt solch anspruchsvollen Bedürfnissen nicht mehr. In ganzer Figur sehen wir vor reich mit



Abb. 156. Wappenschild des Hausbuchmeisters. Kupferstich

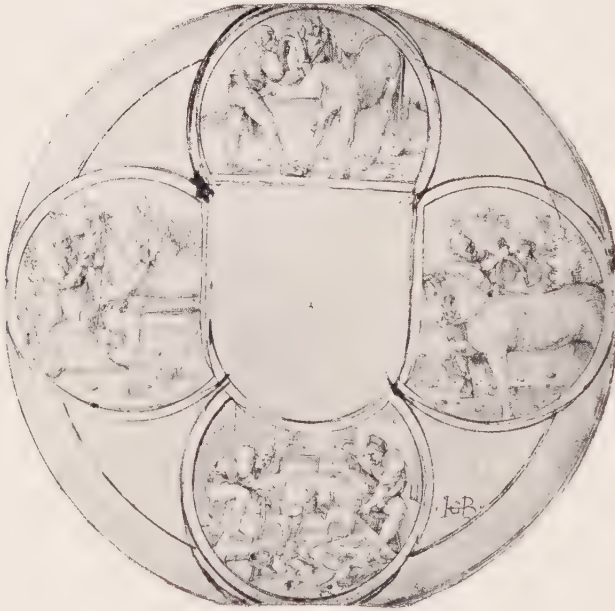


Abb. 157. Hans Baldung Grien: Visierung für eine Vierpaßscheibe



Abb. 158. Jörg Breu d. Ä.: Rundscheibe im Historischen Museum zu Dresden

Arabesken verziertem Hintergrund, sei es Teppich oder Tapete, einem Nachklang des früheren Goldgrundes, den ehrenwerten Glasermeister in seiner wehrhaften Gildentracht, auf seine Hellebarde gestützt, das Schwert an der Seite, die Handschuhe in der Linken, in der breitspurigen, damals üblichen militärischen Stellung, ihm gegenüber; seine eheliche Hausfrau, Elsbeth Kaltt, im Sonntagsstaat mit gestickter Schürze, mit der Rechten zum Willkomm ein Kelchglas präsentierend, dessen Deckel sie samt dem Rosenkranz in der Linken hält. So bleibt neben den großmächtigen Figuren für das Handwerk nur in den Ecken Platz, oben links für das eigentliche Glasergeschäft, wo der Meister mit dem Glaserbeil Butzen-

scheiben zurecht haut, rechts für das verwandte Schreinergergeschäft, wo er, wie es scheint, an einem Fensterrahmen hobelt; die nötigen Utensilien und Werkzeuge stehen herum oder hängen an Wandleisten. Unten halten putzige nackte Bengel Handwerks- und Familienwappen; bei erstem werden LötKolben, Glaserhammer und Kröseleisen, wie sie unsre Abb. 163 später bei den Epitaphien aufweist, noch von dem Glaserdiamant überquert.

Ganz dem gleichen Typus, der Mann breitspurig mit Hellebarde, die Frau ihm gegenüber, einen Pokal präsentierend, die Arbeitsdarstellung an den obern Rand geschoben, gehören zwei Scheiben des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg an. Die eine ist die des Hanns Burkhardt aus Ulm und seiner ehelichen Hausfrau Walburga Burkhardtin aus dem Jahre 1609, die andre stammt aus der Schweiz und trägt die Unterschrift: Baschion hurtinger Von Mogelberg Unnd Karrell Dudlery 1636. Burkhardt ist Müller, und so



Abb. 159. Tob. Stimmer: Schlosserwerkstatt. Entwurf für eine Glasscheibe



Abb. 160. Scheibe des Jacob Ennedthofer.
Schloßmuseum, Berlin

werden links Säcke mit Korn zur Mühle gebracht, das er rechts unter Assistenz seiner Frau durch den Trichter in den Mahlgang schüttet; Hurtinger ist Bäcker, und so schießt er links Brote in den Ofen, während seine Frau ihm hilfreich zur Seite steht, rechts gibt er an der Teigwanne einem Knecht Anweisung.

Nur eine kurze Erwähnung verdient eine im Berliner Schloßmuseum hängende Schweizer Scheibe vom Jahre 1630 aus der Nüschelwerkstatt in Zürich, eine wirkliche Bauernscheibe, insofern das Pflügen dargestellt ist, links mit Ochsen, rechts mit Schimmeln, paarweise voneinander gespannt — von Kunst freilich ist auf diesem Glasschild eines begüterten Landwirtes bei Tier und Mensch wenig mehr zu sehen.

Ein Prachtstück dagegen in seiner Art ist der Scheibenriß von Christoph Murer von Zürich vom Jahre 1598 für einen Großkaufmann, der sich vornehmlich im Wein- und Warentransport auf dem Rhein betätigt zu haben scheint (Abb. 161). Die Inhaberbildnisse, der Mann im Schützenhabit, die Muskete auf der Schulter, die Pulvertasche an der Seite

— die Zeiten haben sich eben seit Jacob Ennedthofer gewandelt — die elegant gekleidete Frau, die wiederum den Pokal zum Willkommtrunk bereit hält, sind, um den gewerblichen Darstellungen Raum zu geben, zur Seite gerückt; durch den sockelartigen, von zwei Putten flankierten Unterbau mit der noch auszufüllenden Inschrifttafel und dem Wappen erhält das auf besondere Basen gestellte, von Säulen und Gebälk umrahmte Paar eine Art bürgerlicher Monumentalität. Zwischen ihnen nun entwickelt sich in drei Streifen der Ruhm des Hauses, oben die Befrachtung des Warenschiffes mit Weinfässern, in der Mitte die lustige Talfahrt unter dem Takt von Trommel und Flöte, wobei auch Bacchus und Venus gehuldigt wird, unten das Löschen der Fracht am Bestimmungsort, alles in lebendigster Bewegung, mit vielen Arbeitsmotiven, die zum Teil an Jost Ammans, des Zürichers, Allegorie des Handels erinnern, auch darin, daß dort die Dreiteilung, Einladen, Transport und Ausladen, für die Disposition des Stoffes maßgebend ist. Alles das ist hier in einem von überschäumender Lebensfreude beschwingten Rhythmus gegeben, für den es in der Zeit selbst wohl nur eine Parallele gibt, die in Johann Fischarts „Glückhaftem Schiff“ mit so quellender Frische besungene sagenhafte Fahrt gerade der Züricher Schützen, die auf Limmat und Rhein den Hirsebrei noch warm hinab nach dem verbündeten Straßburg bringen. Ja, die Vermutung wird kaum abzuweisen sein, daß zwischen dem zwei Jahrzehnte vorher (1576) erschienenen Gedicht des Straßburger Poeten und der Vorzeichnung Murers ein innerer Zusammenhang besteht. War doch Murer selbst aus Zürich gebürtig und sechs Jahre nach dem Erscheinen des Gedichts (1582)



Abb. 161. Christoph Murer: Scheibenriß für einen Schweizer Großkaufmann. 1598

nach Straßburg gekommen, um bis 1584 bei Tobias Stimmer in die Lehre zu gehen, also selbst zu einem lebendigen Verbindungsglied des von Fischart besungenen Städtebündnisses geworden. So dürfen wir bei ihm wie bei seinem Auftraggeber vom Jahre 1598, der ja selbst Schütze war, die wärmsten Sympathien für diese kleine, von echtem Renaissancegeist durchwehte Dichtung voraussetzen, und so mag denn auch der Gedanke des Mittelbildes, die fröhliche Rheinfahrt, von ihr beein-

flußt worden sein. Freilich mußte die Idee der Dichtung auch auf ein gleichartiges bildkünstlerisches Temperament treffen, und das ist gerade bei Murer in hohem Grade der Fall. Murer war offenbar ein glänzendes Talent, in dem sich hellläugige Naturbeobachtung und lebhaftes Erzählergabe mit malerischer Auffassung vereinigte. Aber die Virtuosität eines mühelosen Schaffens führt ihn, wie auch unser Blatt bezeugt, leicht über die Grenzen hinaus, wo der zeichnerische Strich zur Manier wird. Hier ist alles, freilich dem Gegenstand angemessen, wie in fröhlicher Weinlaune hingesezt; nicht der Genuß allein, wie bei der Weinkostprobe links oben, auch die Arbeitsakte haben diesen von froher Laune eingegebenen Zug, demgegenüber die verwandte Darstellung Jost Ammans, ihrer Tendenz, aber auch dem Temperament ihres Urhebers entsprechend, fast einen gewissen pedantischen Ernst verrät.



Adam Krafft: Wiegemeister. Relief.
Nürnberg, altes Waggebäude

7. DEUTSCHE RENAISSANCE

NÜRNBERGER HANDWERKER-EPITAPHIEN

Wenn der Name der freien Reichsstadt Nürnberg allein genügt, um die Blütezeit der deutschen Kunst vor unserm Auge aufleuchten zu lassen, so dürfen wir nicht vergessen, daß diese Blüte vor allem auf der Tüchtigkeit des Handwerks beruht, wie wir sie aus Jost Ammans Beschreibung aller Stände kennengelernt haben. Aber nicht nur die Lebenden, auch die Toten zeugen von der Größe des Nürnberger Handwerks. Draußen auf dem Johanniskirchhof, dieser durch Albrecht Dürers und Peter Vischers Gräber für jeden Deutschen geweihten Stätte, wohin die vom Jerusalempilger Martin Ketzel gestifteten, von Adam Krafft gemeißelten Leidensstationen führten, hat sich das Handwerk in seinen dort zur letzten Ruhe gebetteten Gliedern aktiv und passiv ein einzigartiges Ehrendenkmal gestiftet. Die angesehenste Zunft in Nürnberg waren die Erzgießer, oder wie sie damals hießen, die Rotschmiede, „deren gleichen“, wie Hans Sachs bei Jost Amman sagt, „in aller Welt nit lebt“, waren doch die Erzeugnisse der Vischerschen Gießhütte in aller Welt gesucht. Ihnen fiel die Aufgabe zu, das Andenken der Verstorbenen auf den nicht wetterfesten Grabsteinen durch erzgossene Embleme dauernd zu sichern, und neben dieser aktiven Betätigung der Rotschmiede sind die andern Zünfte durch die ihnen angehörigen Grabinhaber gewissermaßen passiv beteiligt. Wir geben aus der Fülle nur eine kleine Auswahl; der ganze Reichtum erschließt sich nur an Ort und Stelle selbst.

Was den Lesern angesichts unserer Abbildungen sogleich in die Augen springen muß, ist die Analogie mit den von uns im ersten Teil behandelten römischen Provinzialgrabmälern in der Aufeinanderfolge und dem Ineinandergreifen der Typen, wenn sich diese auch in Nürnberg schon durch die Beschränkung auf den Schmuck der in ihren Abmessungen behördlich vorgeschriebenen Grabplatte in viel beschei-



Abb. 162. Erasmus Gordon, Huter 1529



Abb. 163. Felta Possel, Glaser 1550

Nürnberger Grabepitaphien

deneren Grenzen halten; ähnliche Verhältnisse wirken sich eben gern in ähnlichen Formen aus. Von der einfachsten Form, Medaillon oder Schild mit Schrift, die nur Namen, Todesjahr und Handwerkszeichen tragen, steigen sie, indem das Schriftband zur allmählich immer gesprächigeren Schrifttafel wird, zu zwiespältigen, erst zuletzt zur Einheit verschmolzenen Formen auf, wobei in den verschiedenen Stadien sich, wie ehemals in der gallorömischen Provinz, das Handwerkszeichen zum repräsentativen und aktiven Handwerksbild auswächst.

Gehen wir an der Hand der von uns ausgewählten Proben dieser Entwicklung nach, so verblüfft gleich das erste Beispiel (Abb. 162) durch seine wahrhaft klassische Einfachheit und Schönheit: ein einfaches Rund, wohl im Anschluß an die in den Kirchen aufgehängten Totenschilder, im äußeren Ring Name, Beruf, Todesjahr, im Innern dreipaßartig drei Schilde mit dem Handwerkszeichen, einem Filzhut, einem Vogelflügel, vielleicht das Familien- oder Hauswappen, und, wie es scheint, dem Blatt eines Bügel-eisens. Drei Bohrlöcher waren bestimmt, mit Hilfe von Nägeln das Gußstück auf der Unterlage festzuhalten; jetzt sind sie zur Sicherheit durch fünf häßliche Bolzen ersetzt. Angesichts der weichen Modellierung und der Feinheit des Gusses spürt man freischaltendes Künstlertum auf handwerklicher Grundlage, und die Ähnlichkeit mit andern ihrer Herkunft nach bezeugten Grabbronzen weist in der Tat nach der Vischerschen Werkstatt.

Die Rundform, obwohl sie nicht ganz verschwindet und später auch gern zum Oval variiert wird, tritt alsdann mehr und mehr hinter die Schildform mit Schriftband zurück, in Anlehnung offenbar an die Wappenschilder der Ritterbürtigen, wie sie acht- und sechzehnfach die fürstlichen Grabmäler der Renaissance zieren. Auch hier zuerst größte Einfachheit (Abb. 163): über einem Trinkglas ein LötKolben, gekreuzt von Glaserhammer und Kröseleisen. In dieser zweiteiligen Form, Schild und Schriftband, liegt der Keim der weiteren Entwicklung. Schon früh macht sich die Neigung zum Zusammenschluß beider Teile geltend in dem reizvollen Grab des Schlossers Peter Käppel (Abb. 164), wo das beiderseits fahnenartig geschlitzte Schriftband sich elastisch um das Schild herumlegt. Der Turmhahn mit dem Schlüssel im Schnabel ist ein Schauspiel für sich. Inzwischen nimmt unter Festhalten an der Schildform die Mitteilbarkeit der Inschrift zu, sie wird zur Schrifttafel, so daß das Schild fast



Abb. 164. Peter Käppel, Schlosser 1531

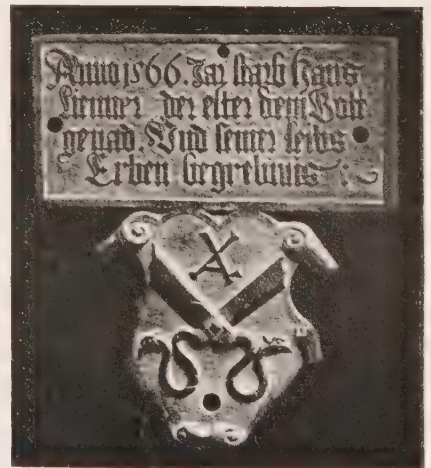


Abb. 165. Hans Lienner d. Ä. 1566

Nürnberger Grabepitaphien



Abb. 166. Eucharius Voytt, Neberschmied 1566

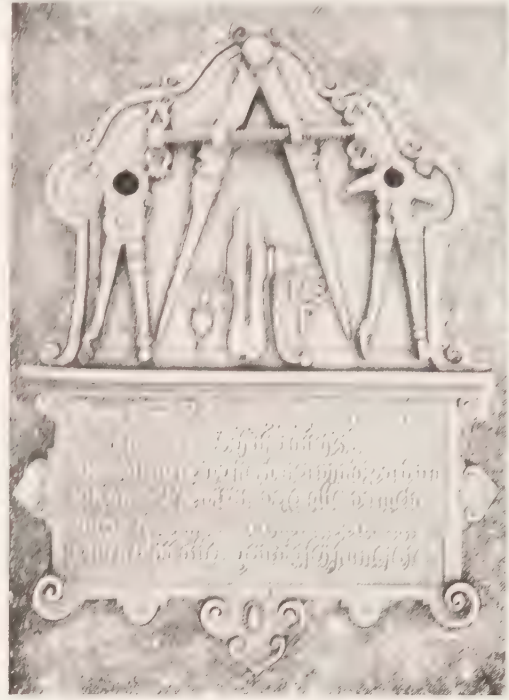


Abb. 167. Georg Honn, Zirkelschmied 1610

Nürnberger Grabepitaphien

zum bloßen Anhängsel wird (Abb. 165). Noch bescheiden heißt es: „Anno 1566. jar starb Hans Lienner der elter dem Gott genad. Und seiner leibs Erben begrebnis“, darunter die geöffnete Schneiderschere mit kunstlich gearbeitetem Griff, in der Scherengöffnung die Hausmarke. Der Dualismus der Form hat ein Gegenstück in der Inschrift: die Erwähnung des Erbbegräbnisses hat sich noch nicht mit der alten Sterbeformel verschmolzen.

Im gleichen Jahr 1566 starb der Neberschmied Eucharius Voytt, seine eheliche Hausfrau folgte ihm 21 Jahre später nach; heiden gilt das schöne Grabmal Abb. 166. Es tritt anspruchsvoller auf. Ein Blätter- und Früchtekranz umschließt ein künstlich ausgeschnittenes Schild mit nicht weniger als fünfzehn fein säuberlich ausgearbeiteten Werkzeugen und Erzeugnissen seiner Kunst – so vereinigt sich hier geschickt die Rundform mit der eigens dem Rund angepaßten Schildform. Die reich eingefasste Schrifttafel tritt diesmal unter das Berufsblem, unverbunden zwar, aber nicht beziehungslos: zwei Putten, auf Sanduhr und Totenschädel gestützt, füllen die durch den Zusammenschluß entstehenden Zwickel. Enger wachsen die beiden Teile zusammen in dem Grab des Zirkelschmieds Georg Honn und seines Zunftgenossen Clas Schuster vom Jahre 1610; die Schrifttafel wird oben durch ein starkes Gesims zum Träger des Berufsschildes gemacht, das seinerseits in Umkehrung der üblichen Schildform sich dieser Basis angleicht; so verschmelzen beide zu einer völlig befriedigenden relativen Einheit (Abb. 167).

Neben dieser Entwicklung läßt, wie bereits angedeutet, eine andre her, die das Bild des Grabinhabers in den Grab Schmuck einführt. Ein erster Schritt ist, was Abb. 168 zeigt: in die ganz wie auf Abb. 165 geöffnete Schneiderschere tritt statt der Haus-



Abb. 168. Wendel Schneider 1542



Abb. 169. Jacob Trautner 1591

Abb. 170. Hans und Sibylla Warbach 1602
Nürnberger Grabepitaphien

marke die Gestalt des Schneiders selbst, allerdings so klein, daß eine Porträtwirkung fast ausgeschlossen ist, gestieft, den Filzhut auf dem Kopfe, in der Rechten den Wanderstab (?), in der Linken die Elle (?), also etwa der Typus des wandernden Handwerkers, wie wir ihn in dem Schachbuch Abb. 126 fanden; ebenda schreitet auch ein Schneider, in der Rechten eine Schere, ein Messer in der Linken, zwischen zwei Bäumen dahin. Wendel wird also ein Wanderschneider gewesen sein, der arbeitete, wo man sein bedurfte, wie ja noch Peter Rosegger in seiner Jugend bei einem Wanderschneider in der Lehre war und mit ihm von einem Bauernhof zum andern zog. Wandernd verdient sein tägliches Brot auch der Viehtreiber Jacob Trautner (Abb. 169), der „diese Begräbnis“ am 30. Mai 1591 gekauft hat; in schwerem Mantel mit doppeltem Schulterkragen, einen Knüttel in der Rechten, treibt er mit bezeichnender Bewegung der Linken einen starken Ochsen vor sich her. Noch im Typus der Abb. 165, die Schrifttafel jedoch reicher umrahmt, die Schrift bereits im Verfall, stellt sich der Grabschmuck des Töpfermeisters Hans Warbach und seiner Ehewirtin Sibylla vom Jahre 1602 dar (Abb. 170), aber der Künstler, wenn wir ihm diesen Namen gönnen wollen, wagt es, den Verstorbenen in hohem Reliefguß bei der Arbeit en face darzustellen, mit feinem Gefühl für die aus dem Arbeitsakt sich ergebende Haltung; es gilt, auf der mit den Füßen getriebenen Drehscheibe die innere Wandung des Gefäßes herzustellen, wie auf dem zwei Jahrtausende älteren schwarzfigurigen attischen Vasenbild (I Abb. 79) und auf Abb. 148. Die Schriftzeichen sind hier gleich mitgegossen, nicht wie sonst, aus dem Vollen herausgemeißelt, daher ihr wenig günstiger Eindruck.

Eine Variation des kombinierten Typus mit Hinzufügung eines dritten Elements ist das Grabmal des Hans Göeffwein und seiner Ehewirtin Ursula vom Jahre 1592. Das

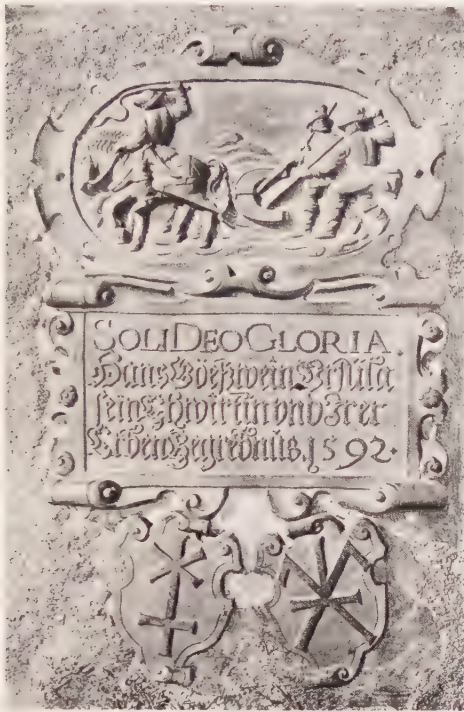


Abb. 171. Hans und Ursula Gößwein 1592
Nürnberger Grabepitaph



Abb. 172. Johann Spörl, Steinmetz, Stadt- und Werk-
meister 1677. Nürnberger Grabepitaph

Rundschild zieht sich in die Breite zum Oval, mit ihm ist die Schrifttafel gut komponiert, an welche dann freilich zwei kleinere Schilder mit den Hausmarken der Ehegatten als ganz unorganische Anhängsel angefügt sind. Das Berufsschild aber gibt uns ein Rätsel auf. Was bedeuten die beiden starken, von dem Reiter mit der Peitsche angefeuerten Gäule, die ein großes Hufeisen ziehen, dessen Fortbewegung zwei bärbeißige Männer in Fausthandschuhen und hohen Stiefeln mit langen Hebeln nachzuhelfen scheinen? Man könnte, wofür auch die Zeichnung des Bodens spräche, an einen Schneepflug denken, wenn die Hufeisenform für diesen Zweck nicht ungeeignet wäre; eher könnte man vielleicht den Verstorbenen für einen Hufschmied halten und den dargestellten Vorgang für einen Zunftscherz, wie sie nicht bloß jene Zeit für öffentliche Fastnachtsaufzüge liebte, bei denen es sich um ein ins Riesenhafte gesteigertes Erzeugnis der betreffenden Zunft handelt, sei es um ein riesengroßes Faß oder um eine Hunderte von Ellen lange Wurst, um ein unglaublich großes Brot oder eine riesige Brezel. Auch der riesengroße Schuh der Bavaria von Schwanthaler, den die Münchner Schuhmacherinnung dem König Ludwig I. im Jahre 1850 in Leder zurückübersetzt widmete, gehört in dies Kapitel der ins Riesenhafte gesteigerten Gebrauchs- und Genußgegenstände. So könnte das Handwerksschild einen männiglich bekannten Fastnachtsscherz der Hufschmiede bei hohem Schnee und starkem Frost im Bilde festhalten, wofür Hans Gößwein das Ungeheuer von Hufeisen geschmiedet hätte — die größte Tat seines Lebens, würdig, auf seinem Grabmal verewigt zu werden. Dann würde sich auch die im Grunde höchst überflüssige angebliche Hilfeleistung der beiden stattlichen Männer erklären, die die Schwere des Hufeisens „markieren“ sollen, und der festliche Hutaufputz bei ihnen selbst und dem

Reiter (Abb. 171). Es wäre der Mühe wert, in der Zunftchronik der Stadt Nürnberg einmal dem nachzugehen.

Erst spät, unter der Herrschaft des geschmeidigen Barock, gelingt es, die beiden Komponenten so zu verschmelzen, daß sie als eine Einheit empfunden werden, aber auch nur, weil die Naht durch naturalistische Pflanzenmotive überdeckt wird. Auf der Grabplatte des Steinmetzen Johann Spörl (Abb. 172), weiland Stadt- und Werkmeister vom Jahre 1677, schließt sich dem Breitoval der Inschrift das Hochoval des Berufs-emblems an, in dessen unterem Abschluß immer noch die Schildform nachklingt; ein kauender Putto, der sich auf die üblichen Symbole, Totenschädel und Sanduhr, stützt, trägt, weil nicht bloß der Schrifttafel, sondern dem Ganzen geltend, nicht unwesentlich zur Vereinheitlichung bei. Der immerhin achtungswerten Stellung, welche der Verstorbene im Leben einnahm, ist nach der Anschauung der Zeit nicht das Aktionsbild, als Steinmetz mit Hammer und Meißel bei der Bearbeitung eines Werkstücks, sondern ein etwas großspuriges Repräsentationsbild angemessen — erscheinen doch auch im Landauerschen Porträtbuch (oben S. 108f.) die Brüder in dieser Zeit nicht mehr in Ausübung ihres Berufs, sondern repräsentativ in schwarzer Tracht mit weißen „Bäffchen“, wie sie die evangelische Kirche als Amtstracht aus dem Zeitalter der Reformation festgehalten hat. Selbst die für das Barock unentbehrliche dekorative Säule fehlt bei unserm Stadtwerkmeister nicht, die Werkzeuge liegen am Fuß einer mit seiner Hausmarke versehenen steinernen Basis, auf die seine Linke, wie es scheint, die runde Wasserwage niedersetzt, während die Rechte sich auf den Maßstab stützt.

Auch das Letzte kann schließlich nicht ausbleiben, die Vereinigung von Bild und Schrift auf der gleichen Tafel. Bei dem ansehnlichen Epitaph einer ganzen Zunft, der Buchdrucker, Setzer und Schriftgießer vom Jahre 1651, ist das Ganze nach dem Geschmack oder vielmehr Ungeschmack der Zeit abwechselnd mit Totenschädeln und schlangenumwundenen Beinknochen umrahmt, das zweigeteilte Bild zeigt links zwei Buchdrucker beim Einschwärzen des Satzes, rechts in einem gewölbten Raum vorn zwei Schriftgießer und ganz im Hintergrund einen Setzer — wie sehr fehlt diesem anspruchsvollen Denkmal das, was es erst zum Denkmal macht, Monumentalität, und wie weit hat sich die Nürnberger Grabkunst von der klassischen Einfachheit ihrer Blütezeit entfernt!



Nürnberger Grabepitaph. 1539

8. NIEDERLÄNDISCHES BAROCK UND ROKOKO

ZUNFT- UND HANDWERKSZEICHEN

An die Zunft- und Handwerkszeichen der Nürnberger Friedhöfe möchten wir um der inneren Verwandtschaft willen zwei andre Gattungen von Zunftinsignien schließen, die, wenn auch wohl allenthalben üblich, doch in den Niederlanden — unsre Beispiele stammen aus Gent, Brügge und Brüssel — besonders kunstreich ausgebildet worden sind. Das eine sind, immer paarweise auftretend, Prozessionstragleuchter, wie man sie noch heute z. B. in Oberbayern in den Kirchen aufgestellt sieht, das andre kleine, etwa 15 cm hohe Wappenschilder, die von den Boten der Gilden auf der Brust oder am Arm als Amtszeichen getragen oder bei Prozessionen auch an die Schäfte der Tragleuchter angeheftet wurden, beide aus Metall, jene aus Kupfer, z. T. vergoldet und bemalt, diese aus Silber oder versilbertem Kupfer. Beide gewinnen einen besonderen Reiz durch die jedesmal von ihnen vertretene Stilepoche.

Der älteste der hier abgebildeten Tragleuchter (Abb. 173 bis 175), der der Auslader (Pynders), erreicht ohne Stange die respektable Höhe von 1,20 m, die beiden andern noch nicht die Hälfte davon, so daß man glauben könnte, die Auslader und Sackträger wollten auch in ihrem Zunftzeichen die Schwere der von ihnen bewältigten Lasten zum Ausdruck bringen. Er ist, wie auch die beiden andern, dreiseitig und zeigt auf jeder Seite in schweren Barockformen eine von Pfeilern und Pilastern umrahmte, kartuschenbekrönte torartige Nische — etwa die Andeutung eines Hafen-

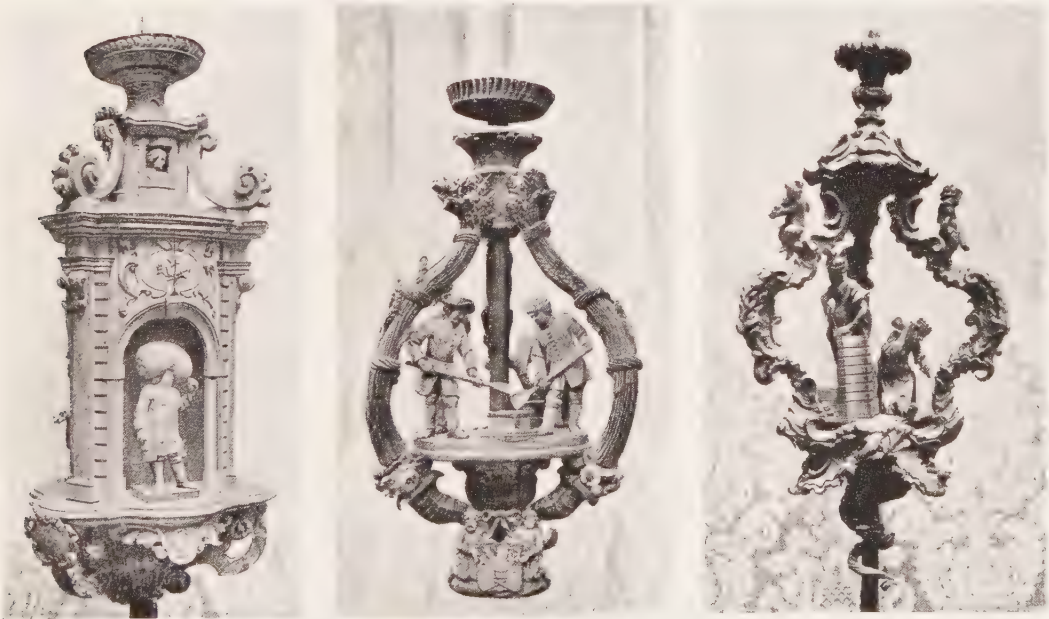


Abb. 173 bis 175. Leuchter der Auslader. Leuchter der Kornmesser. Leuchter der Maurer und Steinmetzen. Prozessionstragleuchter der Innungen von Gent



Abb. 176-178. Zunftschild der Walker, Brügge. Zunftschild der Gürtler, Brüssel. Zunftschild der Zimmerleute, Brügge

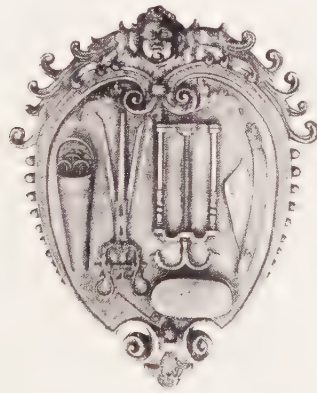
oder Magazintores? — mit volutengeschmücktem Aufsatz mit der Büste eines Zunftgenossen, dann erst folgt der eigentliche Kerzenhalter mit dem Stachel zum Aufstecken der Prozessionskerze. In den Nischen stehen ein wilder Mann mit dem Wappen der Gilde, ein Gildenvorsteher und endlich, für uns bedeutsam, ein Sackträger, gewissermaßen eine Vorahnung Meunierscher Arbeitsfiguren, vor allem seines berühmten Debardeurs, der, wie sich noch zeigen wird, aus einer Sackträgerszene im Hafen von Antwerpen hervorgewachsen ist. Die Devise der Zunft: „*Loon versoet (versüßt) arbeyt*“ ist auf einer der Kartuschen angebracht. Zum letztenmal wurden die beiden Leuchter getragen bei der Fronleichnamsprozession des Jahres 1794 — die französische Revolution räumte mit den alten kirchlichen Gepflogenheiten auf.

Der zweite Tragleuchter ist der der Kornmesser, deren Geschäft uns ja, wenn auch in anderer Form, die Wandmalerei eines Grabes in Ostia (I Abb. 163), nicht, wie hier berichtet sei, in den Katakomben der Domitilla, vor Augen geführt hat, wo es sich an Bord der Isis Geminiana vollzieht. Sehr sinnvoll steigen aus drei Füllhörnern neben Blumen und Früchten drei lange, geschmeidige, in gleichen Abständen zusammengebundene Getreidegarben auf, die sich in eleganter Kurve oben wieder zusammenfinden und auf einem runden Sockel eine förmliche Szene umschließen, zwei Kornschaufler, die die Körner in ein Maß füllen, und ein dritter Zunftgenosse, der, auf der Abbildung kaum sichtbar, mit einem Stab das Maß glatt streicht. Der vierte im Bunde ist sodann, durch den Schaufler links verdeckt, der Schutzpatron der Gilde, der hl. Bartholomäus. Das Zunftwappen, zwei gekreuzte Kornschaufler, dazwischen ein Kornmaß, ist am Fuß angebracht.

Zu den feinsten und kunstvollsten Tragleuchtern überhaupt gehört der der Maurer und Steinmetzen von Gent vom Jahre 1747. Sehr kapriziös entwickeln sich aus einer von einem Drachen, dessen Schwanz sich um die Tragstange ringelt, gestützten Blattgebilde drei im spritzigsten Rokoko sich hin und her krümmende Voluten, auf denen vergoldete Putten mit den Emblemen der Gilde sitzen; oben werden sie durch ein kleines schützendes Dach mit vasenförmiger Kandelaberkrönung wieder zusammengenommen. Die vier Schutzpatrone der Gilde, die „vier gekrönten Märtyrer“ vom Jahre 303, die wir von Nanni di Bancos Sockelrelief an Or San Michele in Florenz (I Abb. 422) und, räumlich und zeitlich dem Tragleuchter näherstehend, aus dem Triptychon der Brüsseler Maurer- und Steinmetzengilde kennen (I Abb. 423ff.), sind auf die beiden Leuchter zu je zweien verteilt, unsre Abbildung zeigt einen, der ganz

wie bei Nanni einen Pfeiler aufmauert, und einen zweiten, der kniend einen Stein behaut. Die Zeichnung stammt von Jan Dupré, die sehr sorgfältige Ausführung des Leuchters von Franz Allaert, die der Figuren von Lambrecht Penné, als Kosten werden 32 £, 2 sch, 8 d angegeben.

Weniger Aufwand erforderten die kleinen Zunftschilder (Abb. 176 bis 178). Das silberne der Abb. 176 stammt von der Walkergilde in Brügge, es scheint ein Lederkoller darzustellen, das auf ein hölzernes, mit Ringen zum Aufhängen von Gewichten versehenes Gestell aufgespannt ist, wie eine ähnliche Vorrichtung auf dem Schneiderbild von Jost Amman (Abb. 133) zum Plissieren und Strecken eines Frauenrockes dient; darüber die Wappen von Brügge und Flandern. Das zweite, von schweren, viel anspruchsvolleren Barockformen umrahmte Schildchen ist das der Gürtler von Brüssel, zu deren Kompetenz offenbar, wie das Feld zeigt, auch die Verfertigung von Wandleuchtern und Laternen gehörte; links unten ist außerdem ein Nadelbriefchen, rechts so etwas wie eine Lederquaste zu sehen, so daß die Gilde auch diese Handwerkszweige in sich beschloß. Das dritte, in der äußeren Form sehr einfache, aber außerordentlich fein geschnittene Schild ist das der Zimmerleute von Brügge. Schon die spielerische Art, wie die drei Werkzeuge, Winkel, Säge und Zirkel, an einer Bandschleife lose aufgehängt erscheinen, verweist das Emblem in das Zeitalter des Rokoko. So bilden diese beiden Reihen von Zunftinsignien zeitlich und stilistisch gewissermaßen eine Fortsetzung der Grabembleme vom Johanniskirchhof in Nürnberg; was dort abgeblüht war, blüht in den reichen Niederlanden weiter, der Stolz der Zünfte und Gilden auf das sie repräsentierende Symbol.



Baderwappen. Nürnberg

9. VON DER ROMANIK BIS ZUM BAROCK

MEISTERBILDER

Aus der breiten Masse des Handwerkerstandes hoben sich die Meister hervor, die sich als Künstler fühlten und daher beflissen waren, dem Werk ihrer Hände nicht bloß den Stempel ihres Geistes, sondern womöglich auch ihrer leiblichen Persönlichkeit, ihr Bildnis, aufzudrücken. Greifen wir auch hier zunächst wieder ins Mittelalter zurück, so sehen wir auf der getriebenen Bronzetür von S. Zeno in Verona (erste Hälfte des elften Jahrhunderts) den uns dem Namen nach unbekannten deutschen Meister in langem Gewande vor einem würfelförmigen Block sitzen und ihn mit Hammer und einem meißelartigen Werkzeug bearbeiten (Abb. 179). Schwerlich wird an Stein- oder Holzskulptur zu denken sein, eher werden wir darin die Unterlage für eine zu treibende Erzplatte zu erkennen haben.

Neben den Wunsch der Fortdauer im Bilde tritt, für das Mittelalter leichtverständlich, das fromme Anliegen des Künstlers, sich durch das Werk seiner Hände der besonderen Gnade Gottes oder der Fürsprache der Heiligen zu empfehlen. Wahrhaft rührend drückt dies der Schöpfer des Monatsbildermosaiks in der Kirche von St. Denis, Albricus, aus, indem er sich selbst inmitten seines Werkes demütig kniend und mit erhobenen Händen und seitwärts geneigtem Haupt betend darstellt; in der lateinischen Versinschrift empfiehlt er sich der Gnade des hl. Firmin. Albricus war wohl ein Kleriker.



Abb. 179. Deutscher Meister.
Von der Bronzetür von S. Zeno,
Verona.

Dem Mönchtum gehörten anfangs wohl ausnahmslos auch die mittelalterlichen Miniaturen an, auch sie nahmen gern die Gelegenheit wahr, sich in ihrer leiblichen Gestalt zu verewigen (Abb. 180), aber keiner wohl so geistreich, wie der Bruder Rufillus in einem lateinischen Legendarium der Hofbibliothek zu Sigmaringen (Abb. 181). Rufillus — er wird diesen seinen Klostersnamen wohl seinem rötlichen Haar verdanken — hat den genialen Gedanken, der einem modernen Expressionisten Ehre machen würde, sich innerhalb eines R, der Initialen des eigenen Namens, an diesem R selbst malend darzustellen. Einen Tisch mit vier Farbentöpfen hinter sich, vor sich auf der Bank ein Messer und eine Schale, arbeitet er mit Malstab und Pinsel an dem geschwungenen, von Fabelwesen belebten Ausläufer des Zierbuchstabens.

Am höchsten stand in der Bewertung des Mittelalters naturgemäß der Architekt und Hand in Hand mit ihm, wofern er nicht in einer Person mit ihm vereinigt war, der Bildhauer. Ein ganz einzigartiges Bild aus der Tätigkeit des Baumeisters findet sich in der Kirche von St. Julien de Brioude (Haut-Loire) aus dem zwölften Jahrhundert. Mitten hinein in religiöse Fresken findet sich ein Pfeiler



Abb. 180. Malender Mönch. Aus einer Handschrift des 12. bis 13. Jahrh.



Abb. 181. Malender Mönch. Aus einem Legendarium der Hofbibliothek zu Sigmaringen

auf drei Seiten mit einer höchst profanen Szene bemalt (Abb. 182): ein Steinmetz begehrt mit widrig verzerrtem Gesicht und unwirsch aufgeschürztem Gewand, seine Spitzhacke auf der Schulter, leidenschaftlich gegen den Baumeister auf, der ihn, den symbolischen Schlüssel ihm vorhaltend und mit dem Zeigefinger der Linken darauf hinweisend, ernst eines besseren zu belehren sucht, während ein zweiter Arbeiter, der, wie seine vorgeschobene Unterlippe verrät, das Vorgehen des Genossen mißbilligt, wenn er auch vielleicht gern seine Partei ergriffe, ruhig weiter arbeitet; jedenfalls hält er es für geratener, sich aus der Sache zu halten. Schwerlich hätte das Bild einer solchen Unbotmäßigkeit an heiliger Stelle Platz gefunden, wenn es nicht einen wirklichen Vorfall, der für den Urheber üble Folgen hatte, als Warnung hätte verewigen sollen.

Von der hohen Wertschätzung der künstlerischen Tätigkeit zeugt es, wenn im Bogenfeld der Gallusporte des Basler Münsters (um 1176) der Architekt der Tür durch den hl. Petrus, wie anderseits der Stifter durch den hl. Paulus vor den Thron Christi geführt wird, oder wenn im 14. Jahrhundert die Büsten der am Prager Dom tätigen Baumeister, Matthias von Arras, Peter von Gemünd (Parler) und Wenzel von Radek neben denen des kaiserlichen Bauherren Karl IV. und seiner Familie im Triforium des Chores ausgestellt werden.

Die Abzeichen des Architekten sind von alters her Zirkel und Winkelmaß. Eine Pariser Handschrift des 11. Jahrhunderts (Abb. 183) stellt den König der Ostangeln Offa dar, wie er bei der Gründung der berühmten Abtei St. Alban seinem Architekten Anweisungen erteilt. Dieser zeigt mit der Rechten auf die bei dem Werk beschäftigten Arbeiter, in der Linken hält er ein Winkelmaß und stützt einen großen Zirkel mit doppelter Führung auf den Boden auf, war doch seine Arbeit mit dem Entwurf der Bauzeichnung keineswegs erledigt, er mußte auch, weil die einzelnen Werkstücke fertig versetzt wurden, sie auch einzeln in der Bauhütte aufreißen. Gegen diese Aufzeichnung wird der aufsässige Steinmetz unsrer Abb. 182 wohl verstoßen haben. Zirkel



Abb. 182. Steinmetzen und Architekt. Bemalter Pfeiler der Kirche in St. Julien de Brioude

und Winkelmaß hält auch der auf einem Gewölbeschlussstein in der Kirche von Sémur en Auxois verewigte Baumeister auf dem Schoß (Abb. 184). Reißbrett und Winkelmaß kennzeichnet ein in den gotischen Bogenlauf des St. Nikolaus-Portales am Kolmarer Münster mit eingebettetes Figürchen (Abb. 185, Ende des 13. Jahrh.) deutlich als Architekten, während der in gotischen Unzialen im Plural beigeschriebene Meistername, Maistres Humbret, von Dehio wohl mit Recht auf die Unternehmer des Baues bezogen wird. Eine Konsole des 1497 erbauten Eichstätter Mortuariums (Abb. 186) zeigt die sehr lebhaft aufgefaßte Büste des Baumeisters H. P. (Heinz Pfragner oder Hans Peuerlein) mit dem Zirkel in der Hand.

Besonders reich an Meisterbildnissen der verschiedensten Art ist die Perle des Breisgaues, das herrliche Freiburger Münster. Da sitzt am frühgotischen Treppentürmchen der Südseite, dem sog. Reihertürm-



Abb. 183. König Offa und sein Baumeister



Abb. 184. Schlussstein der Kirche in Sémur en Auxois



Abb. 185. Vom Münster in Kolmar



Abb. 186. Konsolbüste im Eichstätter Mortuarium. 1497

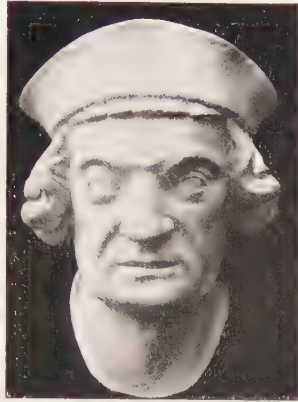


Abb. 187. Konsolbüste vom Freiburger Münster. 13. Jahrh.



Abb. 188. Konsolbüste vom Martins-turm des Basler Münsters

galerie angebrachten, offenbar eine ganze Familie darstellenden Porträtköpfe übereinstimmt (Abb. 187); in ihm will man den Meister des Turms, Adler, auch Kemmerich, „vielleicht“ sogar Erwin von Steinbach erkennen, der also am Turm von seiner ganzen Familie umgeben wäre. Der Ausdruck des Kopfes zeugt von durchdringender, die Materie beherrschender Gedankenarbeit (zwischen 1265 und 1280). Einen Meisterkopf, den des Hans von Nußdorf, von einem mehrfach gewundenen Schriftband umzogen, trägt auch eine Konsole am Martinsturm des Basler Münsters (Abb. 188). Das kurzgeschnittene, straffe Haar kommt unter der runden Kappe hervor, alle Energie des breiten Gesichts sammelt sich um den schmalen Mund mit der vorgeschobenen Unterlippe. In ganzer Figur hängt an einem Kapitell der katholischen Pfarrkirche in Neumarkt (Oberpfalz) ein Bildhauer, der einen Quader bearbeitet, in der Luft (Abb. 189), auch seine Beine sind bei dieser verzwickten Stellung erheblich zu kurz geraten, so daß er etwas Gnomenhaftes bekommt, ähnlich ein belgischer Genosse an einer Konsole des Südwestportals der spätgotischen Wallfahrtskirche in Hal (Abb. 190). So



Abb. 189. Konsole der kath. Pfarrkirche zu Neumarkt



Abb. 190. Konsole vom Südwestportal der Kirche von Hal



Abb. 191. Meister Jörg Kempf an der Kanzel
des Freiburger Münsters
1561



Abb. 192. Meister Hans Böringer
vom Lettner des Freiburger
Münsters 1575 bis 1590

ist das Baumeister- und Steinmetzbildnis an den Bauwerken des Mittelalters in den verschiedensten Formen vertreten, als Kopf, als Büste, in halber und ganzer Figur, in repräsentativer und aktiver Haltung.

Das gleiche können wir an den kirchlichen Ausstattungsstücken, an Kanzeln, Lettnern, Chorgestühlen u. dgl., beobachten. Den Schöpfer des Fialenwerks der Münsterkanzel in Basel, Hans von Nußdorf, lernten

wir bereits kennen (Abb. 188); es befindet sich aber an der Kanzel selbst, etwas versteckt, ein Porträt, wahrscheinlich des für das Figürliche beschäftigten Holzbildhauers, nach alter Tradition des Elsässers Fritsch, der hinter einem Schriftband mit der Jahreszahl 1486 hervorlugt (Abb. 207). In Freiburg hat auf Ratsbeschluß vom Jahre 1559 Jörg Kempf d. Ä. von Rheineck die Kanzel aus Pfaffenweiler Sandstein geschaffen und unter der Treppe sich selbst in einem rundbogigen Fensterchen mit dem Barett auf dem Haupte im Feierkleid angebracht, links oben ein Engelchen mit einem Schild, darauf zwischen den Initialen J. K. sein Meisterzeichen (Abb. 191). Das Selbstbewußtsein, das die Büste ausprägt, spricht sich auch in der lateinischen Inschrift auf der Fensterbank aus.

Dürfen wir hier, ehe wir die Kanzeln weiter verfolgen, gleich den auf Jörg Kempf folgenden Meister des Lettners, Hans Böringer, anschließen, mit dem 1575 die Renaissance im Freiburger Münster ihren Einzug hielt, so hat er sich an der stumpfen Ecke eines Bogenpfeilers in streng architektonischer Symmetrie, den gestielten Zirkel in beiden Händen, im Festgewand verewigt, die Augen scheinen mehr in sich gekehrt als nach der Außenwelt geöffnet, das Schild vorn trägt sein Meisterzeichen (Abb. 192). Es ist der Ruhm Böringers, daß er, an der Grenze von Spätgotik und Renaissance stehend, beide Stile gleich verständnisvoll beherrscht; etwas von dieser mehr auf dem Intellekt als auf der Unmittelbarkeit des Gefühls beruhenden Künstlerschaft glaubt man angesichts seiner Büste zu verspüren. Leider wurde der Lettner im Jahre 1790 abgebrochen und Teile von ihm für die Musikemporen des Querschiffs verwendet.

Berühmter als diese alle ist Anton Pilgram geworden, der Schöpfer der Predigt- und der Sängerkanzel im Stephansdom zu Wien. Es kommt wohl daher, weil er sich echt deutsch mit seinem Werk in innige Beziehung setzt (Abb. 193ff.). Am Fuß der Predigtkanzel hat er scheinbar den einen Laden eines Fensterchens geöffnet und lauscht,



Abb. 193. Anton Pilgram an der Predigtkanzel im Stephansdom zu Wien



Abb. 194, 195. Anton Pilgram an der Sängerkanzel im Stephansdom zu Wien 1513



vorgebeugt, auf den rechten Ellbogen sich stützend, den Zirkel geschlossen in der Hand, den Worten des Predigers. Ist hier die gemütlich-andächtige Teilnahme an der kirchlichen Funktion, der das eigene Werk dient, das, was für den Künstler einnimmt, so hat er seine Stellung zu seinem Werke an der Sängerkanzel gleichfalls „feinsinnig und doch offensichtlich“ angedeutet: auch hier schaut er, Zirkel und Winkelmaß in den Händen, aus einem Fensterchen heraus, „wie um dem Urteil der Kirchenbesucher über sein Werk zu lauschen, das nach dem von der Plattenkonsole über seinem Haupte sich entwickelnden Rippenwerk geradezu als Schöpfung seiner künstlerischen Gedankenarbeit ungemein originell gekennzeichnet ist“. In der Tat hat das sich überaus geschmeidig zur Kleeblattform entwickelnde spätgotische Werk (siehe S.u.E., Abb.230) allen Anspruch auf die Bewunderung der Mit- und Nachwelt.

Das Motiv des andächtigen Lauschens und das des Stützens, wie es Adam Krafft bei seinem bald zu besprechenden Sakramentshäuschen verwendet, hat dann auch die Phantasie des Meisters der berühmten barocken Tulpenkanzel in Freiberg befruchtet (Abb. 196). Der Meister selbst, der seinen Namen nur durch die Initialen H. W. verrät (Hans Wagenknecht, ein Schüler Riemenschneiders?), hockt mit auffallend geneigtem Kopf, der Predigt lauschend, am Fuß der in wunderlicher Phantastik aus Blumen-



Abb. 196. Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg

Werkstattsszene ist der nun einmal gegebenen Konsolform mehr aufgezwungen als abgerungen. Sehr hübsch und phantasievoll dagegen sind beiderseits die als Äste stilisierten Ausläufer mit band- oder hobelspäneartigen Windungen verziert, durch



Abb. 197. Misericord aus der Kirche St. Nicholas in Lynn

blättern und -ranken sich entwickelnden Kanzel, während sein jugendlicher Geselle mühselig im Geäst hängt, um die gleichfalls sehr luftig um einen Baumstamm sich emporwindende Stiege zu stützen — so werden die alten, guten Motive schließlich „in spielerischem Naturalismus zu Tode gehetzt“.

Einen Tummelplatz für jede Art figürlichen Schmuckes, Relief wie Freiskulptur, bot den gotischen Künstlern das Chorgestühl, Stuhlwangen, Rücklehnen bis hinab zu den Misericordien auf der Rückseite der Klappsitze, die den Klerikern das Stehen erleichtern. Um gleich mit den letzten zu beginnen, die uns bisher in andern Beziehungen schon wiederholt beschäftigt haben (I Abb. 357, 431 f.; II Abb. 25 ff.), so finden sich — ein deutsches Beispiel ist mir nicht bekannt geworden — auf englischen Misericords wiederholt solche Selbstdarstellungen ihrer Verfertiger. Sie sitzen mit einem Brett auf den Knien und stechen, wie in Wellingborough, eine Rose aus. In der Kirche St. Nicholas in Lynn (Abb. 197) sieht man den Meister in langem gegürteten Gewand und darum wohl als Kleriker anzusprechen, am Werkstisch bei der Arbeit sitzen, deren Motiv nicht ganz deutlich ist, rechts und links verkrümeln sich zwei zwerghaft geratene Gehilfen — die

die links eine Handsäge, rechts ein Meißel gesteckt ist. Die Form dieser Ausläufer ist so eigentümlich, daß man darin wohl Buchstaben (W?U?) und zwar die Anfangsbuchstaben des Meisternamens vermuten muß.



Abb. 198. Arbeitender Mönch auf einer Chorgestühlwange aus Pöhlde. Hannover, Provinzialmuseum



Abb. 199, 200. Chorgestühl von Hans Kern in der Spitalkirche zu Baden-Baden 1512

Die Wangen des Chorgestühls mit dem Bilde der eigenen Tätigkeit zu schmücken, muß die Meister schon früh gereizt haben, zu einer Zeit, wo sie noch selbst dem Mönchtum angehörten. So hat sich an dem im Jahre 1248 gefertigten Chorgestühl der ehemaligen Prämonstratenserkirche in Pöhlde (Abb. 198), das wie andre Gestühle dieser „Harzgruppe“ wohl von dem Mutterkloster Coucy bei Reims beeinflusst ist und in dem Rankenwerk noch romanisches Stilgefühl verrät, der dem Orden angehörende Meister in flachem Relief bei der Schnitzarbeit wiedergegeben. Er bearbeitet, im Profil nach rechts sitzend, mit Meißel und Schlegel das Zwischen-



Abb. 201. Klosterschreinermeister L. M. B.
1748 in Kirchberg, Oberamt Sulz

bergischen Schwarzwaldkreis, wo der Klosterschreinermeister, der sich mit L. M. B. 1748 (Abb. 201) verewigt hat, sich selbst „in meisterhaft hausbürgerlich anmutender Weise“ bei der Arbeit darstellt. Mit etwas hausbackener Kunst sucht er ein ganzes Werkstattinneres wiederzugeben. Neben einem Fensterchen sieht man an der Wand Werkzeuge und darüber ein Brett mit verschiedenen Hobeln, im freien Raum darüber hängt noch eine Tischlersäge und ein Korb. Links im Vordergrund steht ein Holzbock mit Handbeil, dahinter eine Hobelbank, an der der Schreiner dem Beschauer zugewendet steht, den linken Ellbogen aufgestützt und die Rechte wie klagend erhoben. Was es ist, dem seine Klage gilt, ist schwer zu sagen. Offenbar fehlt es dem Meister aber doch an der erforderlichen Schulung, und wohl nur der Drang, seiner Klage Luft zu machen, hat ihn dazu getrieben, sich auf ein ihm von Haus aus fremdes Arbeitsgebiet zu wagen.

Wenden wir uns aus diesen Niederungen einer kümmerlichen Spätzeit wieder zur Blüte des deutschen Kunsthandwerks zurück,

stück zweier Sitze mit Handknauf, darüber hängen an der Wand seine Werkzeuge aufgereiht.

In die spätgotische Zeit führt uns das Chorgestühl in der alten Spitalkirche von Baden-Baden, wo sich Hans Kern aus Pforzheim auf eine Abschlußwange in Ausübung seines Handwerks (Abb. 199) und auf der gegenüberliegenden mit Namen und der Jahreszahl 1512 (Abb. 200) verewigt hat. Er kniet auf dem Werkstisch auf einem Brett, das er mit Hilfe eines wie auf dem Misericord Abb. 197 sehr klein gebildeten Gesellen oder Lehrlings durchsägt. Dabei wendet er den mit dem Barett bedeckten Kopf voll dem Beschauer zu, vereint also das Aktions- mit dem Repräsentationsbild. Rechts an der Rückwand ist ein Brett angebracht, auf dem ein Hobel steht, darunter hängt eine Schweifsäge und ein zweites Werkzeug. Alles das beweist, daß Hans Kern seines Zeichens Schreiner war und dies auch der Kern seiner handwerklichen Tätigkeit gewesen ist; ob daneben auch Bildschnitzer, muß fraglich bleiben; wir kommen auf diese Frage noch zurück. Den Meister bei der Arbeit zeigt auch eine Wange vom Chorgestühl der Martinskirche in Memmingen.

Den Niedergang des Handwerks endlich zeigt eine barocke Kirchstuhlswange in Kirchberg im württem-



Abb. 202. Jörg Syrlin d. Ä. vom Chorgestühl des
Ulmer Münsters



Abb. 203. Selbstbildnis von Nicolaus Gerhaert von Leyden (?). Vom Chorgestühl St. Peter, Konstanz, Rosengartenmuseum



Abb. 204. Selbstbildnis von Heinrich Yselin (?) vom Weingartner Chorgestühl. Um 1489. Nationalmuseum München

und zwar zu dem schönsten deutschen Chorgestühl, dem von Jörg Syrlin d. Ä. in den Jahren 1469 bis 1474 geschaffenen im Ulmer Münster. Allerdings ist fraglich, ob der an dem Stuhlwerk angebrachte Meistername (1469 Georgi[us] Syrlin inceptit hoc opus) dem Verfertiger des Gestühls gilt oder dem Bildschnitzer. Dehio, der Altmeister der deutschen Kunstgeschichte, der gerade auch das Schreinerwerk hoch bewertet („mehr als irgendein Chorgestühl Deutschlands reicht das Ulmer in die Sphäre der architektonischen Schönheit“), erkennt in Syrlin dessen Vater und Sohn gleichfalls Schreiner waren, nur den Schöpfer des Schreinerwerks, während die wundervollen Schnitzereien mindestens drei verschiedene Hände verraten. Wenn es daher auch sicher scheint, daß das Meisterbild (Abb. 202) Syrlin darstellt, denn jene Inschrift steht links über ihm an der Rückwand, so wird doch der Tatbestand eines Selbstbildnisses ebenso wie bei Hans Kern unwahrscheinlich. Dem hohen künstlerischen Werte dieses Meisterbildnisses tut das natürlich keinen Eintrag. Wie der Mann aus der vornübergebeugten Haltung selbstbewußt den Kopf zurückwirft, den zu beiden Seiten das unter der Handwerksmütze hervorquellende Lockenhaar einrahmt, wie er die kunstfertige Rechte, als ob sie ein Werkzeug hielte, zurücknimmt, während die Linke einen Lorbeerzweig faßt, wie die kühn gebogene, an der Wurzel tief eingesattelte Nase unter der gefurchten Stirn zwischen den tief eingesenkten Augen steht, wie zwischen den schmalen, abgeplatteten Wangen der Mund mit schmaler Ober- und breiter Unterlippe sich willensstark schließt und von dem ausladenden zweigeteilten Kinn sekundiert wird, ist mit solchem alles Kleinliche der großen Wirkung opfernden Wirklichkeitssinn wiedergegeben, daß wir in ihm eines der charaktvollsten Bildnisse der deutschen Kunst überhaupt besitzen. „Frei erfunden kann eine solche Gestalt nicht sein“, und man begreift den Wunsch, in ihr lieber den genialen Schöpfer der idealen Bildergalerie, die das Gestühl schmückt, als den Verfertiger des letzteren zu sehen.

Vorbildlich für das Ulmer Gestühl war vielleicht das von Nicolaus Gerhaert von Leyden, dem Schöpfer des Grabmals Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom, geschnittene im Münster von Konstanz. Nun hat sich von einem andern, 1462 bis 1463 für das



Abb. 205. Adam Krafft am Sakramentshäuschen in St. Lorenz, Nürnberg



Abb. 206. Peter Vischer am Sebaldusgrab in Nürnberg

dortige Dominikanerinnenkloster geschaffen, das man dem gleichen Meister zuschreiben möchte, nur eine Büste, die des Bildhauers selbst, erhalten, in der man deshalb ein Selbstbildnis des Nicolaus von Leyden zu besitzen glaubt (Abb. 203). Der Meister, bartlos mit ernstem Ausdruck um Augen und Mund, mit Pelzbaret und Pelzkragen, hält repräsentativ in starken, plumpen Arbeitshänden Holzschlegel und Zirkel, jenen fest umfassend, diesen seiner Natur nach beweglicher umspannend. Man würde sein Alter wohl Mitte der Dreißiger setzen, doch haben sich schon scharfe Furchen von den feinen Nasenflügeln herab und um die Mundwinkel eingegraben, die man als ein Zeichen seiner ernsten Kunstauffassung und bereits geleisteter künstlerischer Arbeit deuten möchte.

Eingleichfallshervorragendes Meisterbildnis bewahrt das Münchener Nationalmuseum in einer Büste von dem großartigen Weingartner Chorgestühl, wahrscheinlich von der Hand Heinrich Yselins aus Konstanz (Abb. 204). Zirkel und Winkelmaß deuten auf einen Baumeister. Er hat inmitten der andern Idealbüsten, worunter sich der König David, ein Philosoph (?) und ein Abt befinden, ehrerbietig seine Mütze abgenommen. Fast zierlich hält die Linke den Zirkel, der sich mit dem gut eingeordneten Winkelmaß kreuzt. Auffallenderweise sind bei allen diesen Figuren die Augenlider halb geschlossen. Die Gesichtsbildung mit der breiten Nase und dem faltigen Doppelkinn ist durchaus porträthaft, der Künstler hat, wenn nicht sich selbst, so wohl ein Charaktermodell aus seiner nächsten Umgebung gewählt.

Von Meister-Selbstzeugnissen an andern kirchlichen Utensilien stehen aus der Blütezeit der deutschen Kunst obenan die an Adam Kraffts Sakramentshäuschen und Peter Vischers Sebaldusgrab, jenes in St. Lorenz, dieses in St. Sebald in Nürnberg (siehe S. u. E., 6. Aufl., Abb. 363 und 366). Adam Krafft (Abb. 205) nimmt ein altes, in der

gotischen Steinplastik viel verwendetes Motiv wieder auf und macht sich und zwei Gesellen demütig mit zu Trägern des niedrigen Umgangs, auf dem der Priester zu dem das Allerheiligste bergenden Tabernakel gelangte. Indem die Figuren in den Zwischenräumen zwischen den eigentlichen Füßen des kleinen Bauwerks knien und mit den Schultern den Rand des Umgangs stützen, erhält ihr Eintreten den Charakter des Momentanen und zugleich, was wichtiger ist, des Freiwilligen, sie können der Idee nach jeden Augenblick ihren Platz verlassen, ohne die Gefahr des Einsturzes heraufzubeschwören. Anders Peter Vischer d. Ä. am Sebaldusgrab (Abb. 206), wo der Meister sich selbst in ganzer Figur in die Nische einer Schmalseite des Sockels stellt. Das Nischenmotiv stammt aus der Renaissance, in dem gotischen Entwurf des noch jugendlichen Meisters vom Jahr 1488 hatte es noch keinen Platz, auch bedurfte es der Erfolge eines arbeitsreichen Lebens, um dem Meister das Selbstgefühl zu verleihen, das sich, wenn auch gemildert durch die Kleinheit des Maßstabes und durch die handwerkliche Arbeitstracht, in dieser Selbstverherrlichung ausspricht. Schön sagt Dehio: „Wie er dasteht im Schurzfell mit seinen Werkzeugen in der Hand, eine stämmige Figur mit breitgewölbter Brust, klug, fest und frei ins Leben schauend, gar nicht repräsentativ, aber im höchsten Grade Zutrauen erweckend — wünschen wir nichts mehr, als in ihm den deutschen Mann schlechthin zu sehen, das Symbol der schlichten Tüchtigkeit unseres Volkes“. „Repräsentativ“ meint hier: nicht im Feierkleid, wie Hans Böhringer und Jörg Kempf im Ulmer Münster. Gerade das hat Künstlern wie Krafft und Vischer das Herz des deutschen Volkes gewonnen, daß sie sich als Arbeiter fühlen und sich auch gerade auf ihren besten Werken im Arbeitsgewande zeigen. So sind die beiden Werke in St. Lorenz und St. Sebald nicht nur die Höhepunkte des deutschen Meister-Selbstbildnisses, sondern auch die leibhaften Vertreter des Blütezeitalters der deutschen Kunst.



Abb. 207. Meisterbild an der Kanzel des Münsters
zu Basel

10. DEUTSCHE RENAISSANCE

DAS LITERARISCHE ARBEITSBILD / LEHRHAFTES

Das lehrhafte Element, das dem Deutschen nun einmal im Blute steckt und dem wir in den Arbeitsfolgen so ausgiebig begegnet sind, beschenkt uns auch in der sonstigen volkstümlichen Produktion, wie sie das neue Zeitalter auf den Büchermarkt warf, mehrfach mit Arbeitsbildern. Das Buch freilich des „Ritters vom Turn“, woraus unsre Abb. 208 einen der vortrefflichen Holzschnitte reproduziert, ist kein deutsches Original, sondern eine 1493 zu Basel erschienene Übersetzung eines französischen Werkes, das ein Chevalier de la Tour zur Unterweisung seiner Töchter um 1370 verfaßt hatte; heutzutage würde man es schwerlich einem Jungfräulein in die Hand geben. Unser Bild (Abb. 208) trägt die Erläuterung: „Wie eyn seiler by dem glast eins füers eynen munich sach uß syner kamer gon von synem wybe“. „Der Text meint zweifellos, daß der Vorgang sich bei Nacht abspielt und daß der Seiler vom Bette aus bei einem zufälligen Aufleuchten des Feuers den Prior hinausgehen sieht“, in der Phantasie des Illustrators — man hat in ihm, schwerlich mit Recht, den jungen Dürer vermutet, der sich 1493 auf der Wanderschaft in Basel aufgehalten hätte — drängt der an sich gleichgültige Beruf des Betrogenen sich vor, der es erlaubte, den Vorgang durch ein Arbeitsmotiv zu beleben, ähnlich wie die Scholastik die Erwähnung des Walkers beim Propheten Jesaja 7, 3 tiefsinnig ausdeutet und so ein Arbeitsbild (I Abb. 286) hervorruft.

Die Zehn Gebote sucht ein Straßburger Druck vom Jahre 1495 durch Beifügung von Holzschnitten eindringlicher zu machen. Gegen das Gebot: „Du sollst den Feiertag heiligen“ verstoßen zwei Bauern, der eine hackt, der andre beschneidet, wie es scheint, Reben. Ein schwarzer Teufel mit langer Zunge fliegt auf den Hackenden zu, wozu es gleichfalls in der mittelalterlichen französischen Illustration an Parallelen nicht fehlt.

Eine ernste Lehre für alle Volkskreise bedeuten auch die althergebrachten Totentänze. Unter den Berufen, die als Gehilfen des Todes auftreten, findet sich in den Heidelberger Holzschnitten „als Doppelgänger des Arztes“ auch der Apotheker, der den Mörser stößt — wir werden dem Mörserstößer als Berufszeichen des Apothekers noch an anderer Stelle begegnen — in dem Erfurter Totentanz erscheint als Dienstmann des Todes der Totengräber. Zu den mancherlei Berufen, aus denen der Tod die Menschen plötzlich abrufft, tritt dann auch die neu erfundene Buchdruckerkunst. Wir schalten hier



Abb. 208. Aus dem Ritter vom Turn. Basel 1493

einen Holzschnitt aus einem 1499 in Lyon erschienenen Totentanz ein (Abb. 209), übrigens die älteste bekannte Darstellung einer Buchdruckerpresse, der eine ähnliche Teilung in Werkstatt und Verkaufsstand zeigt wie die oben S. 102 besprochene deutsche Holzschnittfolge. Den jugendlichen Lehrling im langen Haar packt er am Arm und reißt den Widerstrebenden mit sprechender Geste von der Presse weg, trotz des Protestes des älteren Mitarbeiters, der im Begriff, den Drucksatz einzuschwärzen, ihn mit dem Farbenreiber bedroht. Auch der Tod ist Psychologe: er weiß, daß es bei dem schon bejahrten Setzer, der, das Setzschiff in der Linken, mit der Rechten gerade in den Setzkasten greift, nicht so starker Mittel bedarf: eine Berührung der Schulter genügt, um ihn zum Mitgehen zu veranlassen. Etwas kräftiger greift der Tod bei dem Buchverkäufer zu, der eine erschreckte Bewegung macht, aber auch er wird sich nicht sträuben, sein mit schön eingebundenen Drucken wohl ausgestattetes Gewölbe zu verlassen.

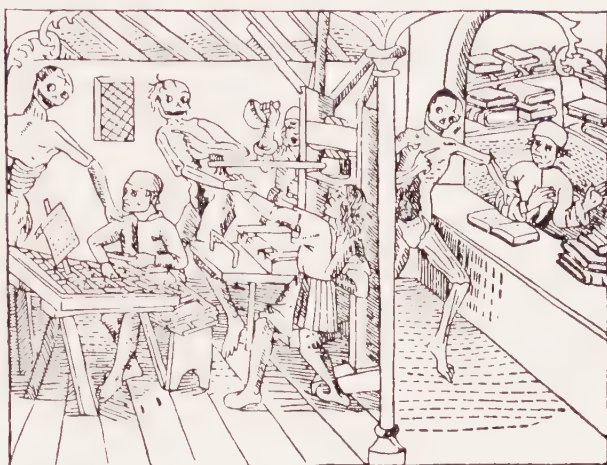


Abb. 209. Aus einem Totentanz. Lyon 1499

Der künstlerisch weitaus bedeutendste aller Totentänze, der berühmte Holbeinsche, der aber erst lange nach seiner Entstehung 1547 in Lyon gedruckt wurde, enthält zwei Arbeitsbilder, die der Erläuterung bedürfen. „Adam baut die Erde“ (Abb. 210): mit genialem Griff läßt der Künstler, während Eva nach alter Tradition, den Rocken zwischen den Knien, ihren Erstgeborenen stillt (I Abb. 301), Adam das Feld nicht schon bestellen, es muß vielmehr erst durch das Roden des Waldes gewonnen werden, eine mühselige, zermürbende Arbeit, bei der sich ihm der Tod als Helfer zugesellt. Doch nicht etwa,

um ihn durch einen Unfall plötzlich abzurufen — er brauchte ja nur den Hebel loszulassen, damit der bereits gelockerte Baum auf Adams Haupt zurückschnellt — die lateinische und die französische Beischrift nach Genesis 3, 17 bis 19, lassen keinen Zweifel, daß wir den unheimlichen Ge-



Abb. 210. Adam baut die Erde



Abb. 211. Der Ackermann

Aus H. Holbein d. J. Totentanz. Lyon 1547



Abb. 212. Der Seiler und die Eselin.
Aus Joh. Fischart's Philosophisch. Ehezuchtbüchlein



Abb. 213. Honigbereitung auf einer Meierei.
Aus Joh. Fischart's Philosophisch. Ehezuchtbüchlein

sellen lediglich als Symbol der durch den Sündenfall dem Menschen auferlegten lebensverkürzenden Mühsal des Ackerbaus aufzufassen haben, also ganz im Sinne der biblischen Tradition. Ein Gleiches gilt von dem Ackersmann, dem der Tod als Treiber hilft (Abb. 211), tritt doch der Pflug gewissermaßen nur an Stelle des Spatens oder der Hacke (I Abb. 287 ff.; vgl. auch I Abb. 300). Auf kleinstem Raum eine großartige Komposition, genial in Anlage und Ausführung, die auch das stark vergrößerte Lichtbild nicht zu scheuen braucht. Welche Beherrschung und Ausnutzung der Perspektive in den nach der Tiefe gezogenen, den Bodenerhebungen folgenden, ja sie modellierenden Furchen, eine wirksame Folie für den barfuß einherschreitenden Ackersmann selbst in seinen kümmerlichen Lumpen und das in stärkster Verkürzung gesehene Doppelgespann! Dem Tier, dem der Tod in die Zügel fällt, um die saure Arbeit des Pflügers zu erschweren, wird unheimlich zumute, es verschafft sich auf natürliche Weise Erleichterung. Dann die in drei Stufen auch geologisch klar aufgebaute Berglandschaft mit der hinter dem hoch gelegenen Kirchlein auf-, oder sollen

wir annehmen untergehenden Sonne — bis zu Segantinis Pflügern hat die Kunst dem nichts Ebenbürtiges zur Seite zu stellen!

Moralisch lehrhaften Zwecken sollte auch Fischart's aus Plutarch gezogenes „Philosophisches Ehezuchtbüchlein“ dienen, worin er wie in seinen zahlreichen andern Schriften eine ausgebreitete Gelehrsamkeit mit Behagen vom Stapel läßt, die dann ihren Niederschlag auch in der Illustration findet. Da ist die altgriechische Parabel vom Oknos (I S. 60) in neuer Ausfertigung: „Unter anderen strafen, welche nach der Poeten sinnreicher meynung inn der Höllen sint, soll auch dise eine sein, das diejenigen, so bei Häuslichen Weibern hie nicht wol gehaußt haben, dort müssen zu armseligen Seyleren, die nacht und tag arbeyten, werden, welche doch an all jrer mühe nicht mehr gewinnen, dan das alles jr Sail, welches sie aus frischem zähem Bast on aufhör flechten und winden, eine distelfräsige Eselin, die hinder jnen stehet, stäts unersättlicher weis auffrisset“ usw. Man sieht (Abb. 212) den Mann an der Maschine, wie er drei Seile zu einem zusammendrehet, dahinter die distelfräsige Eselin, der der trockne Bast so wohl mundet. Nach diesem Vorbild muß denn auch das Weib, welches „bei eim Häuslichen Man sich nicht Häuslich erzeygt“, in der Hölle ohne Unterlaß spinnen und weben, „welches sie hier gehaft, und gleichwol darbei nichts vorpringen“, die Mäuse fressen es nachts immer wieder auf. Aus der römischen Geschichte fehlt nicht „die Römische Ratsherrn Frau“ Lucretia, wo denn nach eingegangener Wette der Königssohn „sein Gemal mit andern jren gefreundtin im saus und schlamp leben“ findet, „der Collatin aber seine Frau Lucretiam unter den Mägden

sitzen und des spinnwerks auswarten“. Hübsch ist die Nutzenanwendung der von Frauen besorgten Bienenwirtschaft auf die Frauen selbst: das weibliche Geschlecht, zu dem die Bienen sich von Natur hingezogen fühlten, solle sich „an jrem ernst spigeln, das eine Frau gleichsam eine Königin im Imenkorb jres hauses sei“ — so erhalten wir das Bild einer Meierei, wo den Frauen „der Bienen gewarsame verwaltung vertrauet wird“ (Abb. 213). Links im Vordergrund sieht man Frauen Bienenkörbe ausschweifeln, um die Völker auszutreiben und die Waben ausbrechen zu können, dahinter den Bienenstand; die Presse, die rechts ein junger Mann bedient, sondert alsdann Honig und Wachs, letzteres wird im Hintergrund von einer Frau in einem über offenem Feuer aufgehängten Kessel geschmolzen.

HUMORISTISCHES

Vom Lehrhaften zum Humoristischen und Satirischen ist nur ein Schritt. War „ridendem dicere verum“, mit Lachen die Wahrheit zu sagen, schon des alten Horaz Devise, so lag auch dieser Zug erst recht im deutschen Volkscharakter und fand, geistig regsam und seelisch aufgeschlossen, wie diese Zeit war, in der durch den Druck gegebenen Möglichkeit weitester Verbreitung in Wort und Bild ein überaus fruchtbares Feld der Betätigung. Typisch für diese lehrhaft satirische Literatur ist ja Sebastian Brants berühmtes, 1494 in Basel erschienenes „Narrenschiff“, nächst Luthers Schriften vielleicht das gelesenste Buch seiner Zeit. Einmal wenigstens liefert es seinem Illustrator den Stoff zu einem Arbeitsbild (Abb. 214). In dem 94. Kapitel, „Von hoffnung uff erben“ heißt es:

Ein Narr ist, der sich darauf spitzt,
Daß er eines andern Erb besitz.
Mancher eins andern Tod sich freut,
Des End er nimmer mehr beschaut,
Hofft einen tragen hin zu Grab,
Der mit sin Gebein wirft Birnen ab.
Wer hofft auf eines andern Tod
Und weiß nit, wann sin Seel uß gat,
Derselb den Esel tut beschlagen,
Der ihn zum Narrenberg würt tragen.

Der Narr in Kutte mit zurückgeschobener Schellenkappe beschlägt den Esel des Todes als Hufschmied. Der Tod sitzt rittlings verkehrt auf dem Esel, im Begriff, mit einem Schenkelknochen nach dem links davon erscheinenden Birnbaum zu werfen. Der Illustrator — auch in ihm hat man den jungen Albrecht Dürer als Wandergesellen vermutet — hat also die beiden Bewegungsbilder, die von Haus aus nichts miteinander zu tun haben, in eine Szene zusammengezogen und das Werfen nach



Abb. 214. Aus Sebastian Brants Narrenschiff.
Der Narr beschlägt den Esel des Todes

den Birnen, logisch unrichtig, bildkünstlerisch sehr wirksam, weil es der Phantasie des Beschauers die gewünschte Richtung gibt, statt dem Narren, dem Tod selbst zugeteilt. Dieser volkstümlich deutschen Vorstellung vom Hufbeschlagn sei es gestattet, eine spätere Illustration eines französischen Sprichwortes gegenüberzustellen, das zweifellos auf gelehrte Quellen zurückgeht (Abb. 215): *ferrer la mule*, das Maultier beschlagen, für: „heimlichen Profit machen“. Eine Anekdote bei Sueton erzählt, auf einer Reise des Kaisers Vespasian habe sein Maultiertreiber durch Beschlagen der Tiere einen unvorhergesehenen Aufenthalt verursacht, den ein Bittsteller benutzt habe, um sein Gesuch beim Kaiser anzubringen. Mißtrauisch geworden, habe Vespasian den Maultiertreiber gefragt, „für wie viel“ er die Tiere habe beschlagen lassen, und sich seinen Anteil daran ausbedungen. Das feine, allerdings maliziöse Wortspiel des Kaisers, von Sueton plump als Geldgier gedeutet, mag aus der Studentensprache des Quartier latin in den Volksmund übergegangen sein und bedeutet dasselbe wie der „Marktgroschen“, „le sou du franc“ oder mit einem andern Bilde „faire danser l'anse du panier“, den Henkel am Korb tanzen lassen. Die Hausfrau überrascht ihr Dienstmädchen dabei, wie sie „das Maultier beschlägt“, den Marktkorb mit Gemüse und einem Hammelschlegel hat sie zu Boden gesetzt. Es ist nicht zu leugnen, daß die Übertragung des Sprichwortes ins Bild etwas Erzwungenes hat, für den Arbeitsakt selbst hat der Künstler ein gutes Auge.

Aus dem Bauhandwerk liefert Brants „Narrenschiff“ eine Verhöhnung des Bauherrn, der die Baukosten vorher nicht genügend überschlagen hat; nun ihm das Geld ausgeht, lassen ihn Maurer und Zimmerleute im Stich, und nicht übel ist die Erfindung, daß sie sich nicht einmal mehr die Mühe machen, einen von der Teufelsklaue erfaßten

Quader mit Hilfe des Krans an seine Stelle zu versetzen, sondern ihn „in suspenso“, in der Schwebelassen.

Am ergiebigsten ist aus der Schwankliteratur der Zeit naturgemäß „Der new Eulenspiegel Reimenweiß“, der mit zu den frühesten Werken (1572) Johann Fischarts gehört, die gereimte Bearbeitung eines berühmten Volksbuches. Trotz der Ermahnungen der Mutter zeigt der Held des Buches wenig Neigung, etwas Rechtes zu lernen, beehrt dafür aber nacheinander mit seinen nur zu oft unflätigen Schelmenstreichen die allerunterschiedlichsten Gewerbestände, als da sind Bäcker, Schmiede, Hufschmiede, Stiefelmacher, Bierbrauer, Schneider, Kürschner, Schreiner u. a., wobei wir, da auch der Illustrator es an sich nicht fehlen läßt, meist in deren Werkstätte oder Werkstelle geführt werden. Einen der besten Holzschnitte gibt Abb. 216 wieder, wo Till Eulenspiegel sein Pferd beschlagen läßt und zum Dank für die übrigens sehr harmlosen „Wahrheiten“, die er



Abb. 215. Illustration des französischen Sprichwortes „*ferrer la mule*“. 18. Jahrh.

dem Schmied, der ihn als Schalk kannte, und seiner Frau, dem Knecht und der Magd auf Verlangen zum besten gibt, von ihrer jedem ein Hufeisen geschenkt bekommt, so daß er „seinen Seckel nicht anzuspinnen“ braucht. Zum Glück hält der Zeichner sich nicht an den Text, wo das Pferd zum Beschlagen in den Notstall gesperrt wird, den auch das Hufwunder des hl. Eligius meist verschmäht (I Abb. 415 ff., doch siehe I Abb. 430); so kommt ein viel interessanteres und durch die meisterhafte Verkürzung von Roß und Mann geradezu bemerkenswertes Bild heraus. Selbst Wouwerman hat später bei seinen vielen Hufschmiedszenen eine so kühne Verkürzung nicht gewagt. Auch die Gutmütigkeit des Schmiedes und der von Eulenspiegel fein gerügte eitle Vorwitz der Frau ist treffend geschildert. Gut, etwa im Stile Jost Ammans (Abb. 135), ist die Schusterwerkstatt (Abb. 217). Wie Till bei einem Bäckermeister in Braunschweig ein Scherzwort desselben wörtlich nimmt und nicht Semmeln und Wecken, sondern Eulen, Katzen und Hunde formt, die er dann, vom Meister ausgescholten, weil gerade Niklausabend ist, mit gutem Gewinn absetzt, so treibt er es auch in Wismar bei einem Schuster, der im Begriff auszugehen — sonst wären die meisten dieser Handwerksstreiche gar nicht möglich! — ihm auf die Frage, „was Form“ er ausschneiden solle, geantwortet hatte: „Ei, groß und klein, wie der Hirt zum Dorf austreibt“. So schneidet er denn mit dem Halbmond aus dem teuern Leder statt großer und kleiner Schuhe allerlei Haustiere, Ochsen, Schweine, Kälber, Schafe und Böcke aus, eine schöne Beschercung für den heimkehrenden Meister. Nicht übel ist auch, wie er



Abb. 216. Wie Eulenspiegel einem Schmied und seiner Frau, dem Knecht und der Magd seine Wahrheit sagt



Abb. 217. Wie Eulenspiegel bei einem Schuhmacher dienet und ihn fragt, was Form er zuschneiden sollte



Abb. 218. Wie Eulenspiegel in einer Statt zu Sachssen Schälcke säet.

Aus Joh. Fischarts Eulenspiegel Reimenweiß



Abb. 219. Der Pfarrer dingt zwei Tagelöhner.

Abb. 220. Der Pfarrer läßt sie talwärts arbeiten.
Aus der Geschichte des Pfarrers vom Kalenberg. Um 1500

in einer Stadt an der Weser, um den dort im Schwange gehenden Wucher öffentlich zu strafen, vor dem Rathaus auf dem Markt Steine sät (Abb. 218). Auf die verwunderte Frage, was er da tue, gibt er die Antwort, er säe Schälke, und ruft dadurch den Protest der Umstehenden hervor, sie hätten deren in der Stadt genug, die ihnen durch Wechsel, Schuldverschreibung und Prozente das Mark aussögen, was nun dem sonderbaren Säemann zu einer langen Philippika gegen den Wucher Anlaß gibt, ja er wünscht, daß, wie einst aus den von Cadmus gesäten Drachenzähnen Landsknechte entstanden seien, die, kaum hervorgekrochen, sich flugs wechselseitig erstachen, so auch seine Saat aufginge und sich gegenseitig umbrächte. Auch diese Eulenspiegelei findet den Zeichner auf seinem Posten. So trägt die Bearbeitung des alten Volksbuches durch Fischart auch für unser Thema einige Frucht.

Eine Art Wiener Eulenspiegel ist der Pfarrer vom Kalenberg, dessen Geschichte um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert von Philipp Frankfurter in Wien in Reime gesetzt worden ist. Das Exemplar der Hamburger Stadtbibliothek, leider ohne Angabe von Ort und Jahr, enthält eine große Zahl von Holzschnitten, von frischen Holzstöcken, noch nicht so abgebraucht wie die des Till Eulenspiegel, die z. T. mit zum Besten gehören, was die altdeutsche Buchillustration hervorgebracht hat. Man sehe, wie der Pfarrer an die „Mietstatt“ kommt und zwei Hauer für seinen Acker um Lohn gewinnt (Abb. 219), eine Szene also, die inhaltlich mit Georg Pencz' „Arbeitern im Weinberg“ (I Abb. 383) große Ähnlichkeit hat. Was dort durch die beiderseitigen Gesten, wozu auch der Griff des Herrn in seine Geldtasche gehört, versinnbildlicht wird, nämlich das Einverständnis über den ausbedungenen Lohn, das drückt hier die rechnerische Fingersprache zwischen dem Pfarrer und dem einen Tagelöhner aus, wobei der soziale Abstand zwischen den beiden Parteien durch die räumliche Kluft und die aufrechte Haltung des Pfarrherrn unterstrichen wird. Wer sich den Unterschied zwischen echt deutscher Volkskunst und einer antikisch beeinflussten Kunst, zwischen dem volkstümlichen Holzschnitt, der hier meisterhaft gehandhabt wird, und dem künstlerisch und sozial für höhere Ansprüche berechneten Kupferstich recht zu Gemüte führen will, dem sei der Vergleich beider Bilder empfohlen; er wird vielleicht sogar die Einpassung der Figuren in den engen Bildraum bei ersterem als besser gelungen empfinden, wobei für Pencz freilich die Notwendigkeit ins Gewicht fällt, die Weinbergarbeit als solche und das spätere Eintreten der Neuankommen in dieselbe zu verdeutlichen, um dem Sinn des Gleichnisses Jesu (Ev.

Matth. 20) gerecht zu werden. Immerhin tritt gegenüber dem mehr südlichen Gestenspiel bei Pencz die größere Verinnerlichung des Vorganges bei sparsamem Fingerspiel, wie es nordischem Empfinden entspricht, klar in die Erscheinung. Ebenso meisterhaft ist die darauffolgende Arbeitsszene selbst (Abb. 220), wo der Pfarrer, der ein Schalk ist, die beiden Hauer auf abschüssigem Boden so zum Hacken anstellt, daß sie mit dem Gesicht dem Abhang zu arbeiten müssen, was eine große Erschwerung bedeutet. Während nun der ältere Arbeiter mühselig wie Adam im Drach'schen Heilspiegel (I Abb. 302) weiter hackt, protestiert der jüngere, es tue ihnen weh; wo der Herr Pfarrer es jemals gesehen habe, daß man das Erdreich bergauf ziehe? Wogegen dieser sich darauf beruft, sie hätten sich um den ausbedungenen Lohn verpflichtet, ganz nach seinem Willen zu arbeiten: diese Lehre gibt er ihnen mit dem erhobenen rechten Zeigefinger, während die geöffnete Linke den Empfang des Lohnes verdeutlicht. Bis der Pfarrer auf erneuten Protest sie doch mit zu Berg statt zu Tal gewendeten Gesicht hacken läßt, was wiederum nicht übel illustriert wird, und einen ihm von den beiden Tagelöhnern gespielten Streich ihnen doppelt und dreifach vergilt.

Ein andrer Schwank handelt davon, wie der Pfarrer, der sich um seiner Streiche willen der besonderen Gunst Herzog Ottos des Fröhlichen († 1339) erfreute, seine Schuhe zum Flicken und Besohlen statt zum Schuster zum Goldschmied trägt, natürlich auf Kosten des Herzogs, der belustigt seinem Kämmerer trotz seines Einspruches die silberbeschlagenen Schuhe zu bezahlen gebietet. Man sieht den Pfarrer mit den Schuhen in der Hand vor der offenen gewölbten Bude des Goldschmieds stehen, der, seinen Gesellen neben sich, an einem Kelch arbeitet, im Hintergrund Häuser und einen Torturm der Stadt Wien. Eine ähnliche Eulenspiegelei, die den Geprellten selbst ergötzt, führt ihn ein andermal zu einem Drechsler, wo er zum Dank dafür, daß, um ihn zu hänseln, sein Teller bei Hofe allein leer geblieben war und der Fürst dabei sein Wort verpfändet hatte, was einer einmal auf seinem Teller habe, sei sein, sich eine übergroße Holzscheibe drehen läßt und des Herzogs gesatteltes Pferd darauf stellt, so daß er, wenn auch nach Umtausch des Pferdes, sich fortan hoch zu Roß dem Gefolge des Fürsten anschließen kann. Diese beiden Werkstattbilder lagen offenbar dem Illustrator weniger gut, verdienten aber doch im Interesse unsers Themas Erwähnung.

SATIRISCHES

Neigte die Geschichte vom Pfarrer vom Kalenberg wieder mehr dem harmlosen Schwank zu, so erstand in den geistigen Stürmen des Reformationszeitalters der größte Satiriker der katholischen Partei, der Elsässer Barfüßermönch Thomas Murner. Zwar seine Schrift „Die Mühle von Schwindelsheim“, noch vor Luthers Auftreten, 1515, zu Straßburg erschienen, setzt sich in derber Weise in einer dem Mühlenbetrieb oft sehr gewaltsam entlehnten Gleichnisrede mit den allgemeinen Schäden der Zeit, mit der Unsittlichkeit der Frauen und Männer, der Hoffart der Geistlichkeit, der Völlerei und andern Untugenden, satirisch auseinander, die sie alle in der Mühle von Schwindelsheim bei Straßburg gelernt hätten. Dabei wird der in Abb. 221 wiedergegebene Holzschnitt, ein Müller, der das Staubrett aufdreht, dreimal wiederholt, um verschiedenen illustrativen Zwecken zu dienen. Das erstemal richtet er sich gegen die höchsten Stände, Kaiser, Fürsten und hohe Geistlichkeit, die jetzt Kaufleute und Juden geworden seien, darauf versessen, alles Geld in ihre Tasche fließen zu lassen.

Zum zweiten muß der „Rechen“, auf den der Müller den Fuß setzt, Zucht und Tugend lehren, alles Unreine fernzuhalten und der Jugend kein böses Exempel zu geben. Auf der Mühle von Schwindelsheim ist zum dritten gewesen, wer „wyn mit küblen schüttet yn / Und zücht das Schutzbrett uff darzu“. Kräftig und derb, wie der Text, ist auch der Holzschnitt, noch fast ganz im alten Stil, der unbekümmert um Proportion und Perspektive die Einzelheiten wirksam unterstreicht, aber er versteht auch schon durch Schattierung plastisch-malerisch zu modellieren.

Zuerst ein Verehrer Martin Luthers, ja Übersetzer seiner lateinischen Schrift über die babylonische Gefangenschaft der Kirche, wurde Thomas Murner sein grimmigster Gegner. Ein Jahr nach dem Reichstag zu Worms, 1522, erscheint das berühmte Pamphlet „Von dem großen Lutherischen Narren, wie ihn doctor Murner beschworen hat“, „die bedeutendste satirische Schrift auf die Reformation überhaupt, die jemals erschienen ist“, in Wort und Bild würdig dieses „grobianischen Zeitalters“; die Illustration freilich bietet uns nur eine sehr geringe und geringwertige Ausbeute (Abb. 222). Hier muß die sehr verzeichnete oder vielmehr ungeschickt geschnittene Kelterpresse erhalten: „Wie zuletzt noch zween Gickenheinzen, das sein Doppelnarren, uff dem grosen narren getruckt werden“. Die Gickenheinzen sitzen dem großen Narren nicht in den Hosen, in den Beinen, in dem Magen, in dem Haar,

Sie hon gewurtzet in dem speck,
Lon sich nit treiben bald hinwegk.

Man muß sie krefftiglich uff drotten (d. i. ausdrücken),
Dan sie nit weichen von gebotten.



Abb. 221. Aus Thomas Murner:
Die Mühle von Schwindelszheim. Straßburg 1515

Unter der Kelterpresse, die eine Frau mit Narrenkappe schraubt, der große Narr, aus dessen Leib ein kleinerer mit Schellenkappe bereits bis zur Hüfte herausgedrückt ist.

Wohl das Größte, was, etwa fünfzig Jahre später, an gehässiger Polemik in Bild und Wort die Gegenseite geleistet hat, ist Fischarts



Abb. 222. Aus Thomas Murner:
Von dem grossen Lutherischen Narren,
wie ihn Doctor Murner beschworen hat.

gereimte Erläuterung eines angeblich von Tobias Stimmer herrührenden Bildes (Abb. 223): „Die Grille krottestisch Mül / zu Römischer Frucht“. Der Zeichnung liegen ältere volkstümliche Motive zugrunde; man sieht, wie Geistliche oben in den Trichter der Mühle hineingeworfen werden, um unten als „Ungeziefer“, vielmehr als phantastisch zwittrhafte Mißgestalten nach Art des Hieronymus Bosch wieder zum Vorschein zu kommen. Säcke mit diesem Ungeziefer sind aufgestapelt und werden fortgetragen, anderes wird von einer Frau noch in

Die Grille Krottestisch Mül / zu Römischer Frucht.

Wie das Korn ist, so gibt es Mül:
Am Korn ist die der größte Fül/

Wie solche bezeuget diese prob
Welche zwar nicht ist wenig groß.



Abb. 223. Aus Joh. Fischart: Die Grille Krottestisch Mül

ein Maltermaß eingestampft, links schultert der Tod auf dürrer Klepper eine Schaufel. Grotesk ist auch der dazugehörige Text, darin bleibt der größte Sprachkünstler Deutschlands vor Rückert nicht hinter dem Zeichner zurück. Wir haben heutzutage an so grobem Geschütz den Geschmack verloren, das freilich der eigenen Zeit gemäß war und im Kampf der Geister ästhetisch keinerlei Anstoß erregte. Interessant im Sinne unsers Themas ist es, wie die Satire sich für ihre Zwecke gerade maschineller Arbeitsvorgänge bedient, die mit Schrauben und Pressen, worunter auch das Mahlen fällt, sich betätigen; auch aus Brants Narrenschiff gehört hierher die Szene, wo ein Narr mit gequältem Gesicht rücklings zwischen zwei Mühlsteinen liegend zermahlen wird. So ergeht es denen, sagt die Überschrift, die Zwietracht zwischen den Leuten säen:

Wer zwischen stein und stein sich leit
Und vil lüt uff der zungen dreit,
Dem widerfert bald schad und leidt.

War doch die Schraube seinerzeit eines der beliebtesten Folterwerkzeuge, um ein Geständnis zu „erpressen“, woher denn auch der bildliche Ausdruck „einen schrauben“ in unsern Sprachschatz übergegangen ist; ob und wieviel die bildliche Satire zu diesem Bedeutungswandel mitgewirkt hat, wird schwer zu ermitteln sein.

Der gleichnishafte, bildliche Ausdruck lebt auch im Sprichwort und hat vielfach einen stark satirischen Unterton. Gehen wir auch hier auf das Mittelalter zurück, so hatte sogar die Kirche uralte griechische, von den Römern übernommene Spruchweisheit zur Belehrung der Gläubigen nicht verschmäht. Am alten Glockenturm der Kathedrale zu Chartres haben im 12. Jahrhundert zwei lateinische, unter sich verwandte Sprichwörter eine heute sehr verstümmelte rundplastische Darstellung gefunden: *ne sus Minervam*, eine Sau soll sich nicht beikommen lassen, die Minerva belehren zu wollen, und *asinus ad lyram*, wie kommt der Esel dazu, die Leier spielen



Abb. 224. Misericord aus St. Nicolas, Amsterdam



Abb. 225. Relief an einem Hause in Rouen. 15. Jahrh.

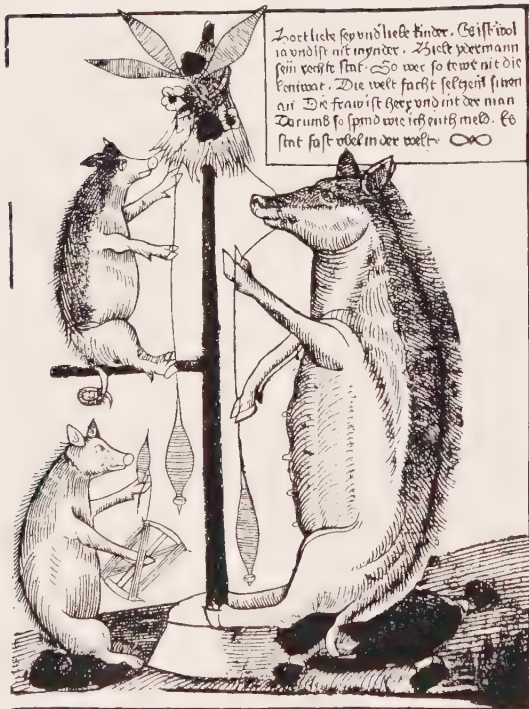


Abb. 226. Die spinnende Sau und zwei Ferkel. Nürnberger Holzschnitt. Um 1490. Nationalbibliothek, Wien

zu wollen? Soviel läßt sich bei der ersten noch erkennen, daß die Sau aufrecht sitzend einen Rocken zwischen den Hinterbeinen festhielt, mit der rechten Klaue den Faden spann und mit der linken die Spindel drehte. Natürlich war es dabei nicht auf einen grotesken Scherz abgesehen, es sollten vielmehr diese sehr volkstümlichen Bildwerke die moralische Lehre einprägen, sich unberufen nicht an Höheres zu wagen; es war, wie man damals sagte, *une moralité*. Anders formt die Szene — und damit knüpfen wir an unsre Ausführungen oben S. 37 an — ein Misericord aus Amsterdam, wo der Rockenstock ein kräftiges Gestell ist (Abb. 224), und ein Relief an einem Hause in Rouen läßt die spinnende Sau im Schulterkragen, als Hausfrau mit Geldtasche und Schlüsselbund umgürtet, daneben noch ihre mütterlichen Pflichten erfüllen. Und es ist, als ob sich die Volksphantasie die groteske Szene noch weiter ausgemalt hätte: auf einem sehr primitiven Nürnberger Holzschnitt (Abb. 226)

sitzt die spinnende Sau behaglich auf einem Kissen mit vier Quasten und läßt den Faden durch das Maul gehen, ihre zwei Ferkel sind nun schon größer geworden und müssen gleichfalls hübsch artig aufrecht sitzen; das eine spinnt, wie die Mutter, das andre wickelt Garn auf — aus der Satire ist ein Familienidyll geworden, und auch der Sinn des alten Sprichworts ist gänzlich verlorengegangen, denn die Bei-

schrift enthält eine Klage der Mutter über den übeln Lauf der Welt und die Aufforderung an ihre Kinder, jedes an seiner Stelle seine Pflicht zu tun. Trotzdem ist das alte Sprichwort vor hundert Jahren noch lebendig gewesen, davon kann man sich angesichts eines im Geburtshause Beethovens in Bonn aufbewahrten Briefes von der Hand seines Kopisten überzeugen, wo es der Meister in groben, quer über die Seite gehenden Schriftzügen dem Briefschreiber an den Kopf wirft, weil er sich unterstanden hatte, seine Partitur verbessern zu wollen!

Nicht so sicher ist die Anlehnung an antike Tradition bei einer andern satirischen Darstellung, in der gleichfalls die Kunkel eine Rolle spielt. Man kennt das Hohnbild, wie die Hetäre Phyllis den größten Gelehrten des Altertums, Aristoteles, so gezähmt hat, daß er, auf allen Vieren kriechend, einen Zaum im Munde, sich von ihr als Reiterin regieren läßt. Schlimmer

noch ist es im ehelichen Leben bestellt, wenn, wie ein Kupferstich des Hausbuchmeisters es packend darstellt, die spinnende Frau auf dem Rücken des Mannes reitet und der Mann ihr noch dazu mit einer Hand den Rocken halten muß, sozusagen eine Übersetzung der auf Aristoteles reitenden Phyllis ins Germanische. So wird dies uralte Symbol weiblicher Arbeit auch zum Symbol der Herrschaft des Weibes über den Mann: der sog. Meister des Ölbergs (Abb. 227) läßt die im Lehnstuhl sitzende Frau mit dem Rocken zum Schlag gegen den auf einem Schemel garnwickelnden Mönch ausholen; auch bei Israel von Meckenem schlägt im „Kampf um die Hosen“ die Frau mit dem Rocken auf den Mann ein, hinter ihr — wie könnte es auch anders sein? — der Teufel!

Wie sehr übrigens diese beiden Arbeitsgeräte, Rocken und Garnwickler, in der Vorstellung der Zeit zusammengehören, geht auch daraus hervor, daß in dem Kupferkartenspiel des Meisters des Ölbergs bei der Wilden-Vier, der Wilden-Sechs und der Wilden-Neun jedesmal die spinnende wilde Frau und der garnwickelnde wilde Mann als ein Paar erscheinen, freilich nicht als Originalerfindung, sondern als Kopie des sog. Spielkartenmeisters (Abb. 228).

Satirischen Charakter trägt auch der in Abb. 229 wiedergegebene Kupferstich des eben genannten, in Bocholt geborenen und 1530 dort gestorbenen Israel v. Meckenem.



Abb. 227. Die das Regiment führende Frau. Kupferstich vom Meister des Ölbergs

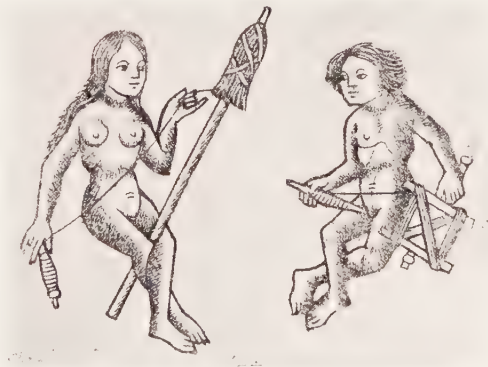


Abb. 228. Wilder Mann und wilde Frau aus dem Kupferstich-Kartenspiel vom Meister des Ölbergs



Abb. 229. Israhel van Meckenem: Satirische Darstellung von Sprichwörtern

Er mutet uns zunächst noch sehr mittelalterlich an, vor allem der König David mit lehrhaft erhobenem Zeigefinger und die in der Luft sich windenden, der Raumfüllung dienenden Schriftbänder, auch in Haltung und Fußstellung der Figuren steckt noch ganz gotisches Stilgefühl. Aber nicht die lateinischen Sprüche aus den Psalmen des königlichen Sängers, sondern die niederdeutschen Sprichwörter der Unterschrift sind der Ausgangspunkt der Darstellung. „Das Recht kann ich krumm machen, darum trag ich rot Scharlachen“: ein Vornehmer in talarartigem Gewande schmiedet auf dem Amboss ein gezähntes Eisen zu der nach antikem Brauch (I Abb. 188) gezähnten Sichel krumm. „Mein Dinge mach ich recht und schlecht, darum bleib ich ein armer Knecht“: im Gegensatz zu dem reichen Rechtsverdreher steht der ehrliche Pfeilschnitzer, der einen Pfeilschaft visiert, andre Schäfte und Pfeilspitzen liegen vor ihm auf der Bank. Weiter der Scherenschleifer: „Ich schleif, ich wend und kehr mein Mäntelchen (huycksken) nach dem Wind“. Hier tritt die Verdeutlichung des Arbeitsaktes hinter der des Sprichwortes sehr zurück, denn zum Schleifen des Messers bedürfte er beider Hände. Der Narr endlich mit der Schellenkappe, kein Handwerksbild mehr, bildet den Abschluß: „Hüt dich vor den Katzen, die vorne lecken und hinten kratzen“. Israhel van Meckenem ist kein originales Talent, er nimmt mit Vorliebe Schongauer, Dürer und den Meister E. S. vom Jahre 1466 zum Vorbild. Daß er auch hier einem fremden Vorbild, am wahrscheinlichsten dem Meister E. S. folgt, beweist schon „die fehlerhafte und sinnlose Verwendung der Psalmsprüche“ (es sind der Reihe nach die Stellen der Vulgata: Ps. 36, 16; 51, 5; 36, 26; 51, 6; 27, 3). Besonders geistreich wird man diese bildliche Verdolmetschung der Sprichwörter nicht finden, aber sie war echt volkstümlich und muß, wie der etwa gleichzeitige Hieronymus Bosch und der etwas spätere Bauernbrueghel beweisen, gerade dem Geschmack der Niederdeutschen entsprechen haben; die zwei Seelen des 15. Jahrhunderts, von denen Dehio spricht,



Abb. 230. Spottbild auf die Faulheit. Kupfer von J. Galle nach H. Bos. Um 1580

oder wenn man will, die zwei Gesichter dieses Januskopfes sprechen in den zweisprachigen Beischriften diesmal besonders deutlich.

Wie eine Art von Satyrspiel auf die lange Reihe der Handwerksfolgen, die fast alle dem Arbeitsfleiß das Wort reden, ist es, wenn dem niederländischen Sittenbilde des ausgehenden 16. Jahrhunderts eine Stelle des sog. Predigers Salomonis als Devise zu einem Spottbild erhalten muß (Abb. 230). Der Prediger (4, 8) meint es ernst: warum sich mit der Arbeit abmühen und seine Seele des Wohlseins berauben, wenn doch alles eitel ist? Sicherlich sollte der Spruch kein Faulbette sein, um arbeitsunlustig die Glieder zu strecken, sondern nur dem Jagen nach Reichtum wehren, das sich von der Arbeit keine Ruhe gönnt. Der Schuster faßt ihn verkehrt auf und geht seinem Vergnügen nach; sobald er in die Tür der Werkstatt tritt, sieht er die Bescherung. Die Schustersfrau läßt Rocken und Spindel sinken und hört dem dicken Metzger zu, der mit dem Dudelsack ihr den Hof macht (vgl. die Schustersfrau des Krakauer Zunftbuches, oben S. 127), die beiden Lehrbuben lassen sich's auch wohl sein, der eine jubelt der Musik zu, der andre droht dem Meister den Leisten an den Kopf zu werfen, zwei Kinder treiben mit dem Handwerkszeug Unfug und das dritte „bohrt“ dem Vater sogar einen Esel, kurz, alles geht drunter und drüber und es geht dem gewissenlosen Meister, seiner Miene nach zu schließen, wohl ein Licht darüber auf, daß das der Weg zum Ruin ist. Auch das Wandbild, die auf dem Gatter eingeschlafene Gänsemagd, die eine ihrer Schutzbefohlenen vergebens zu wecken sucht, gehört zu der Signatur des Ganzen. So wird die Hinzufügung des aus einer höheren Lebensphilosophie sich emporringenden Bibelspruches zur feinen Ironie, und der Kontrast, in den die Lebensauffassung des leichtsinnigen Handwerkers zu ihr gerät, fällt dem verdienten Gelächter anheim.

IV. DIE MALEREI DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

1. ITALIEN

In der großen europäischen Malerei, soweit sie der Renaissance oder den auf sie folgenden Richtungen zugehört, schweigt, wie schon hervorgehoben wurde, zunächst das Arbeitsbild fast ganz, insoweit es nicht im Anschluß an die biblische Tradition oder an die antike Mythologie zu Worte kommt, wie das bereits von uns verfolgt worden ist (siehe I Bibelillustration; II S. 49ff.). Dennoch weiß die venezianische Malerei in ihrem letzten großen Vertreter, Tintoretto, die spanische Malerei in ihrem größten Genius Velasquez beiden Gebieten ganz neue und überraschende ideelle Werte abzugewinnen; auch die Schule von Bologna steuert durch Guido Reni ein Motiv aus der Marienlegende in neuer Fassung bei.

Schon Bonifazio, der Schüler Palmas, hatte 1535 bis 1536 im Palazzo Reale zu Venedig eine „Mannalese“ gemalt, ein in der mittelalterlichen Kunst, wie es scheint, unbeachtet gebliebenes alttestamentliches Motiv, und Tintoretto war ihm darin 40 Jahre später in der Scuola di San Rocco gefolgt. Aber an sich würde das Motiv des Auflesens dieses unverhofft vom Himmel gefallenen Brotes kaum als Arbeit zu bezeichnen sein; es ist die eigentümliche Hereinziehung männlicher und weiblicher Handarbeit in das zweite, „Mannalese“ benannte Gemälde Tintoretts in S. Giorgio Maggiore, was unsre Aufmerksamkeit verdient. (Abb. 231). Was zeigt es uns? Eine Rast der Kinder Israel auf ihrer mühseligen vierzigjährigen Wanderung durch die Wüste; sie scheinen eine wasserreiche Oase gefunden zu haben, wo Palmen und andere schattenspendende Bäume zu längerem Verweilen einladen. Das Volk aber macht sich an die Arbeit: da ist eine Frau mit Nähen beschäftigt, dahinter am Wasser andre mit Waschen, darüber sieht man eine Garnspule, von einer Frau bedient, ganz oben im Schatten der Bäume wird gekocht, und damit das männliche Geschlecht nicht fehle, näht links am Bildrand, den Faden weit ausziehend, ein Schuster mit Hilfe des Knieriemens an einem Schuh, und weiter oben schwingen drei Schmiede am Amboß im Dreitakt langgestielte Hämmer. Nur ganz wenige im Vordergrund scheinen das weißkörnig am Boden liegende Manna aufzulesen; hatte doch diese himmlische Speise, die sie vierzig Jahre nähren sollte, schon längst den Reiz der Neuheit verloren. Auch Moses, durch den Nimbus und die von seiner Stirn ausgehenden Strahlen ausgezeichnet, hat, auf die Gesetzestafeln gestützt, fern von den im Hintergrund versammelten Ältesten des Volkes ein schattiges Plätzchen aufgesucht, wird aber in seiner Ruhe durch eine von Aaron überbrachte Anfrage der Ältesten gestört, die er beantworten muß; ob sie sich auf das Sammeln des Manna und seine Verwertung bezieht, wofür Stellen wie 2. Mose 16 und 4. Mose 11 zu vergleichen wären, ist, so nahe dieser Gedanke läge, nicht auszumachen. Ganz unklar ferner ist, warum die Mannaleser auch grüne Zweige sammeln, und vollends ist dunkel, was die herrliche Frauengestalt zu bedeuten hat, die auf einem überdeckten Sitz sich niedergelassen hat, Zweige in beiden Händen hält und seherhaft in die Ferne blickt. „Soll es Mirjam sein, ein sibyllinisches Weib, die Zweige des Friedens haltend?“ (v. d. Bercken-Mayer).



Abb. 231. Tintoretto: Mammalese, S. Giorgio Maggiore, Venezia.

Die Deutung des Bildes im ganzen hat Thode gegeben. Er geht aus von dem Gegenstück der „Mannalese“ in S. Giorgio Maggiore, dem hl. Abendmahl, dessen alttestamentliches Vorbild oder, um scholastisch zu reden, dessen *praefigura* (I S. 218f.) eben die Mannalese ist (Ev. Joh. 6). „In dem Manna erkannte der Meister das Symbol des täglichen Brotes, das zur leiblichen Nahrung dient (im Gegensatz zu der geistlichen des hl. Abendmahls), und vor seinem Auge entfaltete sich das ganze Reich menschlicher Arbeit, die für die Erhaltung des Körpers sorgt. In den ursprünglichsten einfachen menschlichen Tätigkeiten schildert er das Mühen um die Erfüllung der Bitte: Unser täglich Brot gib uns heute! So wird die Darstellung zu einem Bilde des Lebens als „Mühe und Arbeit“ überhaupt. Als Gegenstück zu dem in all diesen Verrichtungen sich äußernden tätigen Leben (*vita activa*, vgl. I Abb. 434f.) faßt Thode die „Seherin“ als die Vertreterin des beschaulichen Lebens (*vita contemplativa*) auf: „Wer mit ihr schauen dürfte? In andern Regionen, fernab vom Mühen des Lebens weilt ihr Sinn — bei den ewigen Ideen, bei den unveränderlichen reinen Formen?“ Dies tätige Leben aber, namentlich das der weiblichen Figuren, während bei den Männern mehr die Kraft betont wird, ist inmitten einer der herrlichsten Landschaften, die Tintoretto gemalt hat, mit einer Fülle von Schönheit umkleidet, wie sie bis dahin für solche nach allgemeiner Ansicht niedrige Arbeiten unerhört war, man sehe die Näherin, die Wäscherin links, die Garnwicklerin, alle, wie das Barock es liebt, in der Perspektive des Arbeitsmotivs kühn und überraschend erfaßt. In der Tat „ist hier ein Hohelied der Arbeit angestimmt, das in seiner Art von keinem andern übertroffen worden ist“.

Ordnet sich die „Mannalese“ ganz dem kühnen Gedankenflug der Werke Tintoretto ein, so fällt die sog. „Nähschule“ des so viel weicheren Guido Reni (Abb. 232) insofern aus dessen künstlerischer Einstellung heraus, als ihm Motive der Genremalerei sonst fernliegen. Hier wird wohl ein besonderer Auftrag anzunehmen sein, und fast möchte man vermuten, daß er nicht mit besonderer Begeisterung an eine Aufgabe herangegangen sei, die seinen Neigungen so wenig entsprach und durch das subtile Arbeitsmotiv dem Pathos der Bewegung so wenig Raum verstattet; wie ganz anders hätte Tintoretto sich damit abzufinden gewußt! Eine andre Frage ist freilich, ob es ihm gelungen wäre, eine solch feierliche Stille über dies Zusammensein auszubreiten. Den künstlerisch fruchtbarsten Moment des Nähmotivs, der nirgends fehlt, hat Reni der nicht bloß räumlich, sondern auch durch die allein frontale Haltung und den sprechenden geistigen Ausdruck aus ihren Gefährtinnen herausgehobenen Hauptfigur vorbehalten, aber sie hält, die Nadel zwischen Daumen und Zeigefinger, in der Bewegung inne und wendet sich gewissermaßen dozierend an die zu ihr aufblickende Genossin zur Seite; so begreift man, warum der Meister die Arbeitsbewegung der übrigen in so engen Grenzen gehalten hat. So wird „das Kind Maria im Tempel im Kreis von echten Nähterinnen“, wie Carl Justi das Bild einmal hübsch charakterisiert hat, sozusagen ein Gegenstück zu dem zwölfjährigen Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten, und man versteht jetzt auch die strenge, als pedantisch getadelte Symmetrie, die Reni gegenüber der diagonalen Schiebung des Barock auch sonst im Anschluß an Raffael in seinen Altarbildern festgehalten hat. Diese neue, dem mittelalterlichen Motiv gegebene Wendung, Maria in geistlichen Gesprächen inmitten arbeitender Genossinnen, wie die deutsche, in Italien unbekannte hl. Elisabeth (I Abb. 427), rechtfertigt es wohl, daß wir das auch koloristisch feine, durch eine Reihe „lieblicher, kindliche Unschuld atmender Köpfe“ ausgezeichnete Bild an dieser Stelle einreihen.

Doch ehe wir uns nun von der italienischen zur spanischen Kunst wenden, wo unser die höchsten Offenbarungen des Arbeitsbildes harren, müssen wir noch ein-



Abb. 232. Guido Reni: „Die Nähsschule“. Ermitage, Petersburg

mal zur venezianischen Malerei zurück, um einer Seltenheit gerecht zu werden, einem Berufsporträt, das die von uns behandelten volkstümlichen Berufsbilder (S. 104ff.) mit einem Schlage auf die höchste Stufe der Kunst hebt, dem Schneiderbildnis von der Hand des Bergamasken Giovanni Battista Moroni (Abb. 233). Wer seine zahlreichen Porträts in der Galerie Carrara seiner Bergheimat gesehen hat, wird dem Urteil Tizians zustimmen, wenn er die Honoratioren Bergamos, die zu ihm kamen, um sich porträtieren zu lassen, an ihren eigenen Landsmann verwies. Ein außerordentlich interessantes Gesicht, das da von der Arbeit des Zuschneidens zu uns aufblickt! Denn das ist das Außergewöhnliche, daß der Maler diesen offenbar wohl situierten Mann vermocht hat, sich in Ausübung seines Handwerks malen zu lassen, wobei ihm allerdings wohl die aus dem Geschäft selbst sich ergebende Gepflogenheit einer gewählten modischen Tracht zu Hilfe kam. So kommt kein berufsverleugnendes Sonntagsbild heraus, das ebensogut den Ratsherrn Soundso darstellen könnte, sondern ein echtes Arbeitsbild, das aber dennoch der Würde der Kunst keinen Eintrag tut. Denn nicht im Zuschneiden selbst begriffen, sondern darin innehaltend faßt Moroni sein Modell auf, erst so und nur so kann das psychologische Moment, die Enträtselung der Persönlichkeit, zu ihrem Rechte kommen. Wenn wir in diesem Antlitz lesen wollen, so könnten wir darin einen Zug von Mißtrauen und von Verschlagenheit, möglicherweise auch von Sorge finden, wenn wir nicht wüßten, daß dies von unten Aufblicken leicht den Eindruck des Argwohns erweckt, zu dem es sich in manchen Sprachen geradezu verdichtet hat (*ὕποπτευειν*, *susplicari*, *soupçonner*). Darum werden wir lieber auf einen im landläufigen Sinne ehrenwerten, aber etwas mürrischen und, wie die geschwungenen Lippen zeigen, vielleicht sogar zu bitterer Ironie neigenden Charakter schließen. Wichtiger ist für uns das momentane Innehalten im Arbeitsakt. Wie die Rechte die Schere, die Linke das zuzuschneidende dunkelgrüne Tuch faßt, wirkt



Abb. 233. Moroni: Der Schneider. London

überzeugend. Auf der breiten Basis des Arbeitstisches baut sich die Figur mit den aufgebauchten und geschlitzten braunroten Beinkleidern und dem weißgrauen, von einem einfachen Riemen zusammengehaltenen Wams, dessen Halskrause den Kopf umrahmt, architektonisch wie selbstverständlich auf.

Ein zweites Schneiderbild von dem Correggioschüler Girolamo Bedoli, gen. Mazzola, einem Vetter Parmigianinos, besitzt das Neapler Museum. Hier hält der Porträtierte, in schwarzer Kleidung, ein schwarzes Barett auf dem Kopfe, mit der Rechten die Elle aufrecht, die Linke ruht auf der Schere, die auf einem kostbaren Brokatstoff liegt, links schließt ein Vorhang ab. Der bärtige Kopf ist mit sprechendem Ausdruck etwas nach links geneigt, der Mund zu einem Lächeln verzogen. An Feinheit und Delikatesse reicht dies, die schwarze spanische Tracht zeigende Bildnis nicht an Moroni heran, aber auch außerhalb der italienischen Kunst wird man dessen Be-

rufsporträt kaum ein gleichwertiges an die Seite zu stellen haben.

Endlich müssen wir noch eines erst in neuester Zeit wieder ans Licht gehobenen Malers gedenken, des Genuesen Alessandro Magnasco (um 1660–1747). „Am Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert schaffend, ist er der Schöpfer einer auf malerischem Sehen aufgebauten Technik“ (Benno Geiger), die seinem Pinsel erlaubt, den barocken Einfällen einer schier unerschöpflichen Phantasie in einer überaus flüchtigen Fa-presto-Manier in kaum über eine Spanne großen Figuren zu folgen. Wenn er sich auch auf allen möglichen Gebieten mit der gleichen Virtuosität bewegt, so gehört sein innerstes Herz doch dem Klosterleben, weniger dem beschaulichen als dem ekstatischen und dem uns hier angehenden tätigen. Korbflechtende, spinnende, klöppelnde Nonnen, auch Klosterschulen für jede Art weiblicher Handarbeit, messerschleifende Mönche, der Klosterbarbier bei der Tonsur, alles wird mit unglaublicher Bravour und großer Beherrschung der räumlichen Disposition erfaßt und wiedergegeben. Wir wählen als Beispiel die immerhin ruhiger gehaltene „Nonnenklausur“ (Abb. 234), wo die Figurenmasse im Gegensatz zu der frontalen Architektur des Hintergrundes durch zwei diagonale Bodenstreifen aufgepflügt und in drei ungleiche, aber zwei gegen einen sich die Wage haltende Teile zerlegt ist, deren jeder in einer Einzelfigur gipfelt; die Treppe ganz im Hintergrund führt dies Kompositionsschema leise aus dem Bilde hinaus. Das weiße Linnen der Nonnentracht, dazu das Arbeitsmaterial blitzt in hellen, von links einfallenden Lichtern auf, eine zweite, gedämpfte Lichtquelle erhellt den Hintergrund. So knüpft Magnasco, wie seine malerische Technik in die Zukunft weist, doch auch wieder an die große Vergangenheit der italienischen Kunst an.



Abb. 234. Alessandro Magnasco: Die Nonnenklausur

2. SPANIEN

Wenden wir uns von Italien nach Spanien, so finden wir unsre Rechnung, und zwar gleich zwiefach, bei dem größten unter den Großen, bei Velasquez. Seine „Schmiede des Vulkan“ und seine „Spinnerinnen“ sind Höhepunkte des Arbeitsbildes überhaupt und doch voneinander so grundverschieden, daß, wären sie namenlos, man kaum auf den gleichen Künstler schließen würde.

Das erste Bild (Abb. 235) fällt noch in den uns wohlbekannten Rahmen des mythologischen Arbeitsbildes. Phöbus, der Sonnengott, der auf seiner Fahrt durch den Äther alles hört und alles sieht, bringt unangemeldet eingetreten dem Urbild aller Handwerksgeschicklichkeit, dem Schmiedegott Vulkan, die unerwünschte Kunde von dem Liebesverhältnis seiner Gattin Venus mit dem Kriegsgott Mars. Was wir bei Moroni im Kleinen und völlig harmlos als die Bildidee fanden, die Unterbrechung des Arbeitsaktes, die erst das Hauptmoment der psychologischen Charakteristik auslöst, das finden wir bei Velasquez im Großen und durch seine Plötzlichkeit in die Sphäre des Erhabenen-Lächerlichen emporgesteigert. „Die momentane Wirkung des Gemäldes“, sagt Carl Justi, „beruht auf dem unerreichten Ausdruck der Überraschung, der punktuellen Fassung des kritischen Momentes, dem, was Leonardo die *prontitudine* nennt. So gebärden sich keine gestellten Modelle, sondern Menschen, die, wie eben dieser verlangt, sich unbeobachtet wissen. Es ist die augenblickliche Suspension der kombinierten, heißen Arbeit durch eine blitzschnelle Absorption der psychischen Kraft; der Zeitpunkt des Stillstandes, der Sammlung vor der leidenschaftlichen Entladung. Dieser einer Lähmung ähnliche Zustand ist ausgedrückt in regungslos da-



Abb. 235. Velasquez: Die Schmiede des Vulkan. Prado, Madrid



DIE SPINNERINNEN. VON DIEGO VELASQUEZ

Madrid, Prado

stehenden Personen, deren Hände durch schwere Werkzeuge gefesselt sind, ohne jede Phraseologie vorrätiger Mimik“. Die Gesten des ganz von der eiteln Wichtigtuerei auch des unwillkommenen Boten erfüllten Gottes, dessen lorbeerumkränzttes Haupt eine Aureole umgibt, malen die Begegnung der beiden: „Hier kam er, dort kam sie her“. Ohne Anmeldung ist er eingetreten, „denn Hephästus“ — Velasquez hat nach Justis Meinung für ihn auch wohl ein lahmes Modell mit etwas verkrümmter Wirbelsäule ausfindig gemacht — „steht noch da mit der Zange in der linken und dem Hammer in der rechten Hand, nur den Kopf wendet er nach ihm um, die Kunde mit starr aufgerissenen Augen verschlingend“. Ebenso mitten im Arbeitsakt erstarrt sind seine Gehilfen: „ein Strahl in fünffachem Reflex. Es ist also der kritische Wendepunkt zwischen zwei Bewegungen; denn bevor eine Minute vergeht, wird er Caramba! hervordonnern und den Hammer auf den Amboß niederschlagen — in Ermangelung des Kopfes des abwesenden Hausfreundes. Denn eine so griechische Rache, wie die, so der homerische Hephästus sich gönnte, wird man diesem mageren Eckkopf mit dem harten Jochbein und den schwarzen Glotzaugen schwerlich zumuten“. Von den Schmiedegesellen steht der eine mit erhobenem, der andre mit gesenktem Hammer und dumm erstauntem Gesicht da, der dritte hält beim Zuschneiden von Eisenblech mit der Schere mitten inne, der vierte endlich lauscht von der Esse her der unerhörten Kunde. Die Glut der Farbe, in die Velasquez auf kühlerem Hintergrund seine Figuren taucht, macht das Gemälde trotz aller Satire zu einem der olympischen Götter würdigen Werkstattbild.



Abb. 236. Francisco de Goya: Gobelinmanufaktur in Madrid. Sammlung Basilio, Triest



Abb. 237. Francisco de Goya: Die Spinnerin. Marineministerium, Madrid

Ein harmloseres weibliches Gegenstück, ja mehr als das, das erste Fabrikgemälde der Neuzeit, hat Velasquez geschaffen in seinen von manchen als das größte Werk der Malerei überhaupt gepriesenen „Spinnerinnen“ (Farbentafel III). Als Hofmarschall lag ihm bei Besuchen fremder Fürsten auch die künstlerische Ausschmückung der fürstlichen Gemächer ob, und so mochte ihn sein Weg in die königliche Teppichweberei von Santa Isabel geführt haben, wo sich bereits mehrere Hofdamen eingefunden hatten. Diesmal war, so können wir mit einem Rückblick auf die „Schmiede des Vulkan“ sagen, der Eintretende selbst

der Überraschte, überrascht von dem wundersamen Licht- und Farbenspiel, das sein Künstlerauge mit der Plötzlichkeit einer Offenbarung traf. Im Vordergrund in maleri-



Abb. 238. Francisco de Goya: Das Milchmädchen



Abb. 239. Francisco de Goya: Der Scherenschleifer

schem, nur gerade eben durch Zurücknehmen des Vorhanges aufgelichtetem Halbdunkel der Arbeitsraum, wo fünf Frauen, sich völlig unbeobachtet glaubend, ihr Wesen treiben, dahinter ein um einige Stufen erhöhter, von einer förmlichen Garbe von Sonnenstrahlen bis zur gewölbten Decke hinauf in reinstes Himmelslicht getauchter quadratischer Ausstellungsraum, wo sich vor den an den Wänden ausgespannten Gobelins mit eingewirkten Göttern und Heroen in antikem Kostüm die drei nach der „letzten“ Mode gekleideten, wohlgeschnürten Hofdamen bewegen. Und das war für den Künstler das Überraschende, wie diese ganze erhöhte Bühne vom Vibrieren der Sonnenstäubchen in Schwingung versetzt, wie selbst die Körperlichkeit der auf ihr auftretenden Gestalten durch dieses Licht aufgezehrt, ja aufgelöst wurde, so daß sie sich den gewirkten Figuren der Wandteppiche anzugleichen schienen. Aber die lösende Gewalt des Lichtes geht noch weiter, sie erstreckt sich auch auf den vorderen Raum und die dort arbeitenden Frauen und Mädchen aus dem Volke. Auch die Frau am Spinnrade und das den Vorhang zurücknehmende Mädchen verlieren durch Lichteinfall ein gut Stück plastischer Wirklichkeit, während die beiden Arbeiterinnen rechts, vor allem die Garnwicklerin, wahre Prachtstücke einer solchen darstellen; die im Mittelgrunde sitzende Frau bildet auch in dieser Beziehung das Zünglein der Wage. So hat Velasquez mehr als zwei Jahrhunderte, bevor Manet und Monet den Pleinairismus zum Impressionismus überführten, das Licht- und Luftproblem für sich entdeckt und auf die glänzendste Weise gelöst, und man begreift, wie Courbet, als er im Jahre 1867 die erste Sammelausstellung Manets betrat, ausrufen konnte: „Lauter Spanier!“

Aber damit nicht genug, Velasquez entdeckt auch, was später die Stärke von Edgar Degas sein sollte, den Impressionismus der Bewegung. Dafür müssen wir uns noch einmal den Arbeiterinnen des vorderen Raumes zuwenden. „Arme Tagelöhnerinnen ins königliche Lustschloß zu bringen“, sagt Carl Justi, „die Durchbrechung des Konventionalismus gerade nach dieser Seite hin, war einem Spanier und Kammermaler vorbehalten. Bettler sind dort Respektspersonen, Banditen Volksliebhaber, Gauner Romanhelden, aber am Handwerk haftet das gotische Vorurteil“. Dieser Vorurteilslosigkeit verdankte der Künstler seine zweite Entdeckung und zugleich die Lösung eines optischen Problems, das die Arbeit seit Jahrtausenden der Kunst gestellt hatte und an dem diese achtlos vorübergegangen war. „Jedermann kennt“, sagt Wölfflin, „das Beispiel des rollenden Rades. Es verliert für den Eindruck die Speichen, statt dessen erscheinen unbestimmte konzentrische Ringe, und auch das Rund des Reifens hat nicht mehr die reine geometrische Form. Nun — sowohl Velasquez wie der stille Nicolas Maes



Abb. 240. Francisco de Goya: Sie barbiert ihn.
Aus den Caprichos



Abb. 241. Francisco de Goya: Die Parzen.
Radierung

haben diese Impression gemalt. Erst die Verundeutlichung macht das Rad laufen. Die Zeichen der Darstellung haben sich vollständig getrennt von der realen Form. Ein Triumph des Sehens über das Sein!“ Und wie der Künstler die von ihm entdeckte formauflösende Kraft des Sonnenlichtes mit der bis dahin in der Malerei mit wenigen Ausnahmen — man denke an Piero della Francesca — allein üblichen, die Form modellierenden auf ein und demselben Gemälde kontrastreich vereinigt, so hat er offenbar mit voller Absicht der impressionistisch erfaßten alten Spinnerin die prachtvolle Rückenfigur der jugendlichen Garnwicklerin gegenübergestellt, die sich vorbeugt, um den verwirrten Faden in Ordnung zu bringen, der laufenden, rollenden Arbeit die Unterbrechung derselben. Denn hier war durch den Mechanismus der Garnwinde, wenn nicht ein gespenstisch huschendes Phantom herauskommen sollte, der Impressionismus der Bewegung ausgeschlossen, und so hat der Künstler über dieses einfache Arbeitsmotiv in Form und Farbe den ganzen holden

Zauber seiner Kunst ausgegossen: die Garnwicklerin ist die schönste Arbeitsfigur der gesamten europäischen Malerei! Niemals mehr hat die Arbeit eine schönere Verklärung gefunden, niemals mehr erscheint sie in einem die sozialen Gegensätze so anmutig ausgleichenden, versöhnenden Lichte. Und diese Vermittlung — das ist das Kernproblem — ist eine rein künstlerische, es ist das Sonnenlicht, das die Aufgabe übernimmt, Hoch und Niedrig miteinander zu verbinden. Mit Recht vergleicht Fritz Knapp Raffaels „Verklärung Christi auf dem Berge Tabor“: vorn Mühsal und Erdschwere, darüber erhaben im Hintergrund die vom Himmelslicht verklärten Gestalten — beide Male triumphiert „die alles erhebende, gestaltende, versinnlichende und verherrlichende Urkraft künstlerischen Geistes“!

Den Ruhm der eingeborenen spanischen Kunst, die auf den Lorbeeren von Velasquez und Murillo eingeschlafen war, erweckte zu neuem Leben der an der Grenze der modernen Zeit stehende und zu ihr überleitende große Künstler, „der einzige, der die ganze Seele des Pyrenäenvolkes in all ihrem Schönen und all ihrem Furchtbaren zu erschöpfen vermocht hat“, Francisco de Goya. Freilich mußte sein eigener Ruhm auch erst eine Auferstehung feiern, und die ihm dazu verhalfen, waren die Impressionisten, die in ihm und dem von ihm verehrten Velasquez ihre Ahnherren erkannten. Gerade im Arbeitsbild sind die Fäden, die Goya mit seinem großen Vorgänger verknüpfen, mit Händen zu greifen. Zwar die Wäscherinnen und Wasserträgerinnen, die sich unter seinen durch Raphael Mengs vermittelten Vorlagen für die königliche Teppichfabrik von Santa Barbara finden, sind mehr Vorwand zu volkstümlichen Genreszenen im Stil des Rokoko und haben noch nicht den lockeren

flüssigen Pinselstrich wie das spätere, jetzt in Triest befindliche Bild aus dem großen gewölbten Arbeitssaal der königlichen Teppichmanufaktur selbst (Abb. 236). Die verschwimmenden Speichen der Spinnräder, die immer noch mit der Hand gedreht werden, weisen hier geradezu auf Velasquez zurück, die leichten Töne, die Goya sich als Gehilfe des großen Venezianers Tiepolo bei dessen Arbeiten für den spanischen Hof angeeignet hatte, das dem Beschauer entgegen hereinbrechende, die Figuren und ihr Tun verunklärnde Licht und die flotte Improvisation auf diesem wie auf andern Bildern wirken in der Tat ganz impressionistisch. Und wenn er



Abb. 242. Ignazio Zuloaga: Die Hexen von S. Millan. Ausschnitt

dann in einem dekorativen Tondo des ehemaligen Palais de Godoy in Madrid dem gleichen Stoffkreis, ja demselben Arbeitsraum sein Motiv entnimmt, wie königlich thront die hübsche Spinnerin vor ihrem surrenden Rade (Abb. 237), welch feine Spannung kommt durch den Blick der zweiten, anders orientierten zu ihr herüber in die Situation: man spürt, wie sehr sich der große Realist trotz seiner Abneigung gegen den Akademismus seiner Zeit dennoch der Stilanforderungen an solch ein repräsentatives Werk bewußt ist; es hat die Haltung der Allegorie und bleibt doch ein regelrechtes Arbeitsbild, das mit Attributen und Emblemen nicht bloß spielt, sicherlich wie so vieles andre ein Beweis für das natürlich-volksmäßige Empfinden seines Urhebers inmitten einer Kunst, die mit Vorliebe in solchen abstrakten Darstellungen schwelgte.

Die ganze angeborene Anmut der Mädchen aus dem Volke zeigt seine berühmte Milchverkäuferin (Abb. 238), wie der gleich zu besprechende Scherenschleifer ein Werk seiner letzten Lebensjahre, in seiner sprühenden Frische ein erstaunliches Zeugnis für die unversiegbare künstlerische Ader des Achtzigjährigen. Sie hat den Schelm im Nacken, die blonde, rotwangige Dirne in weißem Brusttuch, gelber, zur Seite genommener Schürze und braunrauem Rock; wie sie da, den roten Tonkrug auf die Hüfte gestemmt, in der freien Hand das gelbe Körbchen mit den Trinkgläsern, lächelnd ihre Ware anbietet, wird ihr so leicht keiner widerstehen. Noch flüchtiger hingestrichen ist der Scherenschleifer (Abb. 239), „ein schwarzhaariger, dunkelgebräunter Kerl mit offener Brust und aufgestreiften Hemdärmeln“. Ohne seine Arbeit zu unterbrechen — wir sehen das den Schleifstein tretende Bein und die verschwimmenden Konturen —, schaut der arme Kerl, ein äußerst wirksames psychologisches Moment,

mit einem durchdringenden fragenden Blick, aus dem Not und Entbehrung und die Ruhelosigkeit des Fahrenden spricht, wie auf Anruf hinter seinem Wanderkarren zu uns auf — sicherlich gehörte auch das Herz des Künstlers diesem um sein Brot hart mit dem Leben ringenden Manne aus dem niedern Volke.

Unter der oft bis zu grauenhaften Phantasmagorien sich steigernden graphischen Folge der Caprichos ist, soweit sie irgendwie auf die Arbeit Bezug haben, immer noch das Anmutigste die Radierung „Sie barbiert ihn“ (Abb. 240). Verliebt die Augen verdrehend sitzt der Edle, in das große spitzenbesetzte Leintuch eingeschlagen, mit gekreuzten Beinen auf dem niedrigen Schemel und wird von seiner wie ein echter Barbier breitbeinig aufgepflanzten schmucken Duenna nach allen Regeln der Kunst rasiert. Eine nicht eben geistreich dreinschauende Freundin im Spitzenkleide hält ihr die Seifenschüssel und läßt sich von dem schnöde emporgezogenen Mund einer häßlichen Alten hämische Bemerkungen über den gerupften Liebhaber einblasen. Geradezu grauenhaft dagegen ist das Parzenbild (Abb. 241), das den großartigen antiken Mythos grotesk-ironisch ins Hexenmäßige verzerrt. Hinter der Karikatur der Klotho sieht man ein ganzes Bündel Wickelkinder, die demnächst ins Leben treten sollen — welches Los harrt der Ärmsten, wenn solche Hände ihren Lebensfaden spinnen! Bei seinem tiefen Blick in den sozialen und politischen Jammer seiner Zeit ist die ungeheuerliche Grimasse der Caprichos für den Künstler nur ein Schutzmittel gegen den beängstigenden Alpdruck der Ausgeburten seiner eigenen, von Grund aus aufgewühlten Phantasie. Ernst faßt der gealterte Meister denselben Arbeitsakt auf in einer Lithographie vom Jahre 1819, mit der er sich in dem erst kurz vorher von Senefelder erfundenen und publizierten Verfahren des Steindruckes übt; „die Frau mit der Kunkel“ (Abb. 243) läßt bei größter Sparsamkeit der Linien die geistreiche Treffsicherheit seiner Hand erkennen. Mit Goyas Tode am 16. April 1826 legte sich die spanische Kunst, die er auferweckt hatte, aufs neue schlafen, um erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wieder aufzuwachen, und in Ignazio Zuloaga ist auch heute wieder der Geist von Velasquez und Goya lebendig: die Hexen von San Millan (Abb. 242) tragen unverkennbar den Stempel der Parzen aus den Caprichos!



Abb. 243. Francisco de Goya: Die Frau mit der Kunkel. Lithographie

3. DIE NIEDERLANDE

Von allen Kunstländern Europas bieten die Niederlande am greifbarsten das Schauspiel, wie sich die bürgerliche Malerei dem Schoße der religiösen entrang und auf eigene Füße stellte. Die Kalenderbilder der Livres d'heures, biblische Szenen wie „der verlorene Sohn“, Verbildlichung von Sprichwörtern waren die Gleitbahnen, auf denen das wirkliche Leben sich in der Malerei unaufhaltsam Bahn brach. Die Anfänge des rein bürgerlichen Bildes gehen bei den Altniederländern bis auf Quentin Massys und Lucas von Leyden zurück; der eigentliche Begründer aber war der alte Pieter Brueghel, der große Bauernmaler, der die Wirklichkeit mit der ganzen Genialität echt volkstümlichen Humors erfaßte. Ein mythologisches Seitenstück zu dem legendarischen Diorama des Turmbaus von Babel (I Abb. 342) liefert er in seinem „Sturz des Ikarus“, der schönsten Frucht seiner italienischen Reise, erst in jüngster Zeit vom Brüsseler Museum erworben (Abb. 244). Es ist eine Ansicht der Meerenge von Messina, und diese „überbietet nun freilich jedes altniederländische Bild in der Helligkeit ihres Kolorits. Kaum vor dem 19. Jahrhundert ist es je ähnlich hell mehr anzutreffen. Es ist eine Symphonie in Grau, die hier gestaltet wurde. Das Bild ist in ein matt leuchtendes, zartes Hellgrau gehüllt, das nur in den bräunlichen Gesichtern und der tiefgrünen Landschaft dunkleren Tönen weicht“ (F.Winkler). In der Tat ein koloristisch ungemein fesselndes Bild, dieser „Sturz des Ikarus“, aber von dem Titelhelden entdeckt man nach einigem Suchen nur ein grotesk aus dem Wasser hervorragendes Bein, denn auch von der figürlichen Staffage nimmt weder der pflügende Bauer noch der seine Schafe weidende Hirt noch auch der am Ufer sitzende Angler, der die Katastrophe doch vor Augen hat, von ihr Notiz; sie ist eben nur Vorwand für das Landschaftsbild, und der pflügende Bauer wächst über die Bedeutung einer bloßen Staffage weit hinaus; hier spricht, das fühlt man deutlich, das Herz des großen Bauern-



Abb. 244. Pieter Brueghel d. Ä.: Der Sturz des Ikarus. Museum, Brüssel



Abb. 245. Jan Mandyn: Das Unkraut unter dem Weizen

malers mit und macht ihn zur Hauptfigur des ganzen Gemäldes. Und nicht nur als Vordergrundfigur drängt er sich dem Blick des Beschauers zu allererst auf, sondern auch durch die fabelhaft interessante Auffassung und Beleuchtung. Wir sehen den Arbeitsakt seitlich von hinten, die Beleuchtung aber kommt seitlich aus der Tiefe und modelliert alles haarscharf heraus, das Faltenwerk des Bauernrocks, die wie mit dem Messer geschnittenen Furchen, die Bäume des Hintergrunds. Die Sorgfalt des Pflügers, der mit Zügel und Peitsche den ruhigen Gang des Rosses lenkt, ist aus seinem vorsichtigen Auftreten und der gebeugten Haltung des Kopfes ersichtlich.

Ins Humoristisch-Groteske gewandte Arbeitsbilder liefern seine Verbildlichungen niederländischer Sprichwörter, wovon wir an andrer Stelle (Abb. 28) ein Beispiel gaben. Wie im mythologischen Bilde, so drängt sich auch bei religiösen Stoffen die Landschaft vor und drückt den angeblichen Kern der Darstellung zur Staffage herab. Man braucht nur die mittelalterliche Auffassung der Concordantia caritatis des Ulrich von Lilienfeld (I Abb. 384) mit dem Säemann des aus Haarlem gebürtigen, aber seit etwa 1530 in Antwerpen tätigen Jan Mandyn, eines Nachfolgers von Hieronymus Bosch (Abb. 245), zu vergleichen, um sich des Unterschiedes bewußt zu werden. Eine sehr abwechslungsreiche und wenn auch nach Weise der alten Kunst mit kleinen Einzelheiten etwas überladene, doch durchaus glaubhafte Tallandschaft breitet sich vor unsern Blicken aus, auf der sich die gleichnishafte Begebenheit in zwei verschiedenen Szenen abspielt; die eine erfordert das Dunkel der Nacht, die andre das Licht des Tages. Vorn ist der Bauer auf seinem Saatgut eingeschlafen, derweil der Teufel in feuerrotem Rock, durch Schweinsohren gekennzeichnet, seinen Unkrautsamen ausstreut. Dies ist — eine Andeutung der Nachtzeit — die beschattete Seite des Tales, auf der durch die aufgehende Sonne beleuchteten sieht man alsdann den

Gutsherrn in lebhaftem Gespräch mit seinen Arbeitern über das aufgegangene Unkraut und glaubt aus seinem Munde das Wort zu vernehmen: „Das hat der Feind getan!“ (Ev. Matth. 13). Auch ohne das Figürliche wäre die Landschaft für uns Moderne schon genug Augenweide, denn sie besitzt schon das, was wir Modernen am Landschaftsbild am meisten schätzen, eine einheitliche Stimmung, aber man fühlt, das Figürliche ist bereits auf den Aussterbeetat gesetzt, bald wird es ganz verschwinden, und die Landschaft allein wird das Feld behaupten. So haben wir auch hier wiederum den Beweis, wie „die freie weltliche Auffassung der Kunst“ zunächst noch eines „geistlichen Mäntelchens“ zu ihrer Entschuldigung zu bedürfen glaubt.



Zu Pieter Brueghels Zeit vollzog sich die Trennung der beiden stammverwandten Völker, deren innere Einheit er selbst noch einmal vertritt. Fortan scheiden sich die Wege, und es bildet sich der Gegensatz der von der spanisch-katholischen Herrschaft befreiten nördlichen Provinzen und der unter ihr verbleibenden südlichen, der holländischen und der flämischen, immer schärfer heraus. Der Wegfall des Altar- und Heiligenbildes in den ersteren, der nur zum Teil durch biblische Bilder für den häuslichen Wandschmuck gedeckt wurde, schuf Raum für alle Gattungen profaner Malerei, unter denen das schon von den Altniederländern gepflegte Sittenbild dauernd seine Stellung behauptete und verstärkte. Suchte doch das beglückende Gefühl der durch schwere Opfer erkämpften Freiheit weniger in der Darstellung der vergangenen Kämpfe selbst einen Ausdruck als in der der Ungebundenheit, ja Ausgelassenheit des bürgerlichen und bäuerlichen Lebens, das sich von jahrelangem Druck entlastet fühlte, daneben aber auch gerade in der intimen Schilderung des stillen Friedens am häuslichen Herd. Die Arbeit kam dabei, soweit nicht die altüberlieferten lehrhaften Themata der Monats-, Jahreszeiten- und neuerdings der Handwerksfolgen weitergeführt wurden, naturgemäß weniger in Frage, mit einer bemerkenswerten Ausnahme: das Interieur begünstigte das häusliche Stilleben weiblicher Handarbeit, daher ist der Spinnerinnen, Garnwinderinnen, Klöpplerinnen, Näherinnen kein Ende, ja, diese Motive werden bei einigen förmlich zur Spezialität. Infolgedessen liefert das

Abb. 246. David Teniers d. J.: Der Schuster. Sammlung Preyer im Haag



Abb. 247. Rembrandt: Die Pfannkuchnbäckerin. 1635

weibliche Arbeitsbild dieser Kunstperiode einen wesentlichen Beitrag zur Geschichte des Arbeitsbildes überhaupt, aber es spiegelt sich in seinem engen Rahmen auch die Entwicklung des Ganzen deutlich wieder und wie sie von einzelnen bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten getragen wird.

Doch sehen wir uns zunächst bei den Flamen nach dem Arbeitsbild um. Das ungeheure Ausmaß der Rubensschen Produktion freilich hatte bei der Höhe seiner Themen nur innerhalb des Altarbildes dafür Raum, wie wir es bei dem Wunderbaren Fischzug sahen (I Abb. 378); auch van Dyck bewegt sich dafür in zu hohen Regionen. Von mythologischen Stoffen bleibt die Schmiede des Vulkan beliebt; aus der Nachfolge von Rubens weiß, wie wir bereits oben (Abb. 56) sahen, der Antwerpener Cornelius Schut dem alten Motiv eine neue malerische Seite abzugewinnen.

Unter den flämischen Meistern des Sittenbildes hat David Teniers ab und zu für die Arbeit ein

Auge. Nicht ohne pikanten Beigeschmack ist es, wenn der große Maler bauerlicher Kirmesfreuden, der es bis zum Kammerherrn und Galerie-Inspektor des in Brüssel residierenden Erzherzogs Leopold Ludwig gebracht hatte, in einer der Darstellungen dieser Galerie mit der Unmenge peinlich sauberer Kopien der an den Wänden aufgehängten Gemälde ganz im Vordergrund einen Bauer mit dem Dreschflegel in der Hand sich selbst in Gegenwart zweier Kavaliere Modell sitzen läßt; so bringt er inmitten all der Heiligenbilder und Porträts hochmöglicher Herrschaften seine eigene Kunstdomäne gewissermaßen in Abbriviatur zur Geltung. Kaum ein Arbeitsbild zu nennen ist seine „Wurstmacherin“, die im Wirtschaftsraum eines ländlichen Gasthauses Würste verfertigt hat und nun einen Aal abzieht; links hängt ein geöffnetes Schwein am Krummholz. Rechts streckt ein gut gekleideter Knabe, ohne, wie es scheint, Gegenliebe zu finden, im Vorbeigehen bittend die Hand aus, wohl weniger für sich als für sein ihm zur Seite springendes Hündchen. Ein in jeder Beziehung vorzügliches Arbeitsbild dagegen gibt Teniers in seinem, mit seinem vollen Namen signierten „Schuster“ der Sammlung Preyer im Haag (Abb. 246). Es gehört in seine Frühzeit und schließt sich in dem warmen bräunlichen Ton der Malweise seines gleichnamigen Vaters David Teniers d. Ä. an. „Für das Gewand des Mannes wählte der Maler ein feines Ocker, das mit dem grünlich-braunen Hintergrund harmonisch zusammengeht. Die mit unendlicher Liebe gezeichneten Gerätschaften, die Flaschen und Vasen sind in den dunklen Gesamtton getaucht, aus dem sich nur die rote Farbe des Kruges im Vordergrund hervorhebt. Das Licht, das am Boden nur wenig spielt, steigt am hellen Kleide empor, um seine Bekrönung in der weißen Tuchhaube zu finden, deren Reflexe rückwirkend auf einigen lichten Stellen des Gesichts zu beobachten sind“ (R. Bangel). Über all diesen malerischen Qualitäten wollen wir schließlich nicht übersehen, wie innig verständnisvoll der Künstler die Arbeit seines Modells behandelt hat; gerade eine solche Feinmalerei darf sich in der Wiedergabe des Arbeitsakts nichts vergeben, und so ist dieser mitsamt dem den Schuh festhaltenden Knieriemen wundervoll herausgekommen: es riecht förmlich nach Pechdraht und Leder! Endlich ist in anderm Zusammenhang bereits seiner geflügelten Goldmacher gedacht worden (S. 63), einer

klassizistischen Abwandlung des von Teniers so gern behandelten Motivs einer Alchemistenwerkstatt.

Für die holländische Schule ist, auch soweit unser Arbeitsthema in Frage kommt, Rembrandt der große, überragende Meister, der die ganze weitere Entwicklung bestimmt, obwohl, wie bei Rubens, so auch bei ihm von einem solchen nur innerhalb des biblischen Bildes die Rede sein kann; man müßte denn etwa seine berühmte Radierung „Die Pfannkuchenbäckerin“ (Abb. 247) — die Graphik ist bei ihrer leichteren Beweglichkeit darin dem Staffeleibilde voraus — als echtes und rechtes Arbeitsbild ansprechen wollen.

Aber gerade dadurch, daß er dem anspruchsvollen Vorbild der italienischen *maniera grande* entsagt und die biblischen Geschichten ganz mit den Augen des Holländers sieht, daß er sie in die Sprache des heimischen bürgerlichen, ja bäuerlichen Familienlebens übersetzt und sie in den wunderbaren Zauber seines Helldunkels taucht, lernte man die eigene kleinbürgerliche Welt als würdiges Objekt künstlerischer Darstellung ansehen und schätzen. Zwar lassen sich auch bei Rembrandt die verschiedenen Phasen des oben (S. 189) geschilderten Prozesses nachweisen, aber sie sind bei ihm immanent und treten, je nach innerem Bedürfnis oder äußerem Anlaß, nicht zeitlich abgestuft hervor. Nehmen wir seine vier heiligen Familien, wo jedesmal Joseph in seiner Eigenschaft als Zimmermann erscheint, die Münchener vom Jahre 1631, die des Louvre von 1640 (Abb. 248), die von Petersburg 1645 und die von Kassel 1646, das sog. Holzhackerbild (Abb. 249), wozu noch die Radierung von 1654 kommt, so vertritt die erste Stufe jenes Entwicklungsprozesses das Petersburger Bild, wo es noch der himmlischen Beglaubigung durch die zur Wiege des Kindes herabschwebenden Englein bedarf, die zweite das Kasseler, wo der beiseitegeschobene gemalte rote Vorhang uns bedeutet, daß uns hier vorübergehend ein Blick in ein wunderliebliches göttlich-menschliches Geheimnis verstattet wird; die Zimmermannsarbeit ist dabei jedesmal in den Dämmer des Hintergrundes, in Kassel sogar in den tieferliegenden Nebenraum zurückgeschoben, Joseph ist für die Hauptgruppe von Mutter und Kind von keiner Bedeutung, er ist sozusagen nur traditionelles Requisit. Aber schon auf



Abb. 248. Rembrandt: Hl. Familie. Louvre, Paris



Abb. 249. Rembrandt: Hl. Familie. 1646. Kassel



Abb. 250. Gerard Dou: Alte Frau mit Garnspule. Gemäldegalerie, Dresden

dem frühesten, dem Münchener Bilde ist die Verbindung hergestellt, der Nährvater hat die Arbeit aus der Hand gelegt und beugt sich wie ein richtiger Familienvater vertraulich über die Wiege zu der lieblichen Gruppe von Mutter und Kind herab, um zu sehen, wie es an der Brust der Mutter gesättigt nun auf ihrem Schoße sanft eingeschlummert ist; auf der Radierung von 1654 schaut er von außen durchs Fenster zu den beiden herein. Die Distanz, die in diesen drei Fassungen immer noch gewahrt bleibt, entfällt ganz im Louvrebild. Hier ist die Szene völlig verbürgerlicht: Joseph arbeitet in Hose und Hemd mit aufgestreift Ärmeln und vorgebundener Schürze am Fenster und wird durch die einfallende Lichtgarbe mit der weiblichen Gruppe um das Kind zu einer untrennbaren Einheit zusammengeschlossen.

sen, alle Schranken sind gefallen, die höhere Weihe wird hier nur durch das Licht erteilt, aber auch diese Lichtquelle ist eine natürlich motivierte — nichts hindert, die Szene als eine rein menschlich-bürgerliche anzusehen. Auch eine flüchtige Feder-skizze gibt Maria am Spinnrad (ohne Andeutung von Speichen) von vorn und Joseph kniend, vom Rücken gesehen, mit dem Beil ein auf den Boden aufgestütztes Stück Holz bearbeitend, ganz wie ein bürgerliches Ehepaar. Auch in die Geschichte des Tobias führt Rembrandt die gewohnte häusliche Arbeit ein. Auf dem Gemälde von 1650 sitzt bei dem alten blinden Vater, der sich im Lehnstuhl am Kaminfeuer wärmt, die Mutter, das Spinnrad drehend, dessen Speichen nicht sichtbar sind. Eben-sowenig fehlt das Spinnrad auf der Federskizze „Der Abschied des Tobias“.

Unter den namhaften Schülern Rembrandts, deren jeder sich aus dem weiten Kunstreich des Meisters die Malprovinz zu seiner Domäne erkor, die seiner Anlage am meisten zusagte, zweigte sich am frühesten, noch in Rembrandts Leidener Zeit, als dieser selbst seinen eigensten Stil noch nicht entwickelt hatte, Gerard Dou ab, der Feinmaler, von den Liebhabern seiner Zeit höher geschätzt und bezahlt als der Meister selbst. Daher setzt Dou die Malweise der Frühwerke Rembrandts fort, „das kühle Licht, die gedämpfte Farbe, die saubere Durchführung, die hohen Räume mit dem einfallenden Licht“ (W. Bode), aber eben das fehlt, was Rembrandt selbst erst in seiner glorreichen Amsterdamer Zeit gewann, der Zauber tief innerlicher Beseelung durch das malerische Helldunkel; die Beleuchtung hat bei Dou nur den Zweck, seine

minutiöse Technik, die auch dem letzten Fältchen im durchfurchten Antlitz eines alten Mütterchens nachspürt, ins gehörige Licht zu setzen. Wir geben als Probe seiner Kunst das bekannte Bild in Dresden. Die Haspel liegt auf dem Tisch, und beim Schein einer Kerze, die ihr Gesicht hell beleuchtet, sucht die Alte auf der Garnspule den verlorenen Faden (Abbild. 250). Eine Spinnerin — eine Lieblingsmotiv von Nicolas Maes — besitzt das Museum in Gotha, doch steht das Rad scheinbar still. Zuweilen ist das Spinnrad, das überall noch mit der Hand gedreht wird, zur Seite gestellt wie bei der essen- den (Museum, Schwerin) oder der mit ihrem Manne die Bibel lesenden Spinnerin (Louvre, Paris). Das Spitzenklöppeln, das als neu in Aufnahme gekommene Handarbeit uns bei Vermeer van Delft und Metsu noch begegnen wird, zeigt Dou am Fenster (Karlsruhe) und im Zimmer (Herzogenbusch), gelegentlich auch eine Näherin. Ins Küchendepartement gehören die Apfelschälerinnen und Köchinnen, wie auch die eine Pfanne scheuernde Magd (Buckingham-Palast, London).

Ein Schüler wiederum von Dou ist Dominicus van Tol, dessen Garnwinderin in Dresden sich sozusagen wörtlich an seinen Meister anschließt. Er weiß dem Motiv keinen neuen, eigenen Inhalt zu geben, man spürt den Epigonen, der von aufgespeichertem Kunstgut lebt. Die Umrahmung durch ein weinlaubumranktes Fenster, gleichfalls ein übernommenes Motiv, ist anspruchsvoller, darum aber nicht überzeugender geraten.

In der Beseelung durch das Helldunkel, der Errungenschaft der Amsterdamer Zeit, kommt keiner Rembrandt so nahe wie Nicolas Maes. Freilich schränkt er dabei, die Grenzen seiner Begabung erkennend, seinen Aktionsradius bedeutend ein; es sind kleine, schmucklose Innenräume, in denen er bei seitlichem Lichteinfall sein Bestes gibt, und wenn dabei eines seiner Lieblingsmotive die alte Frau am Spinnrad ist, so hat daran sicherlich die anheimelnde Stimmung, die das surrende Rad im geschlossenen Raum verbreitet, einen nicht geringen Anteil (Abb. 251). So gelingt ihm denn in diesen einfachen Genrebildern bei sparsamer Farbenwahl und feinstem Abwägen der Tonwerte mit Hilfe des Rembrandtschen Helldunkels eine Verinnerlichung des Modells, die an den Meister selbst heranreicht. Von der impressionistischen Behandlung des laufenden Rades ist schon bei Velasquez die Rede gewesen. Auf einer Kohlezeichnung



Abb. 251. Nicolas Maes: Spinnerin. Reichsmuseum, Amsterdam



Abb. 252. Nicolas Maes: Frau am Spinnrad. Reichsmuseum, Amsterdam

der Albertina gibt er nur die Umrisse des Radreifens flüchtig an und statt der Speichen nur ein paar leichte orientierende Striche. Auf dem Gemälde des Reichsmuseums zeichnen sich die Verdickungen der gedrehten Speichen ebenfalls als verschwimmende konzentrische Kreise vom Hintergrunde ab. Die Sorgfalt, womit die Alte ihrer Arbeit obliegt, spricht aus dem gespannten Ausdruck der Augen und der Umgebung des eingefallenen Mundes. Der hohe Lichteinfall, der seine Schatten auf Wand und Fußboden wirft, verleiht dem kahlen Raume plastisches Leben.

Aber die Arbeiterleideteine Störung, die Radschnur hat sich verwickelt oder ist gerissen und muß in Ordnung gebracht werden (Abb. 252). Das ist für die Kurzsichtige ein schweres Geschäft, zu

dessen Erledigung sie die Brille auf die Nase setzen muß. Licht kommt zum Glück reichlich in die einfache, ganz schmucklose Stube und streift die tiefgefurchte Greissinnenstirn; der Wickelstock, der auf Abb. 251 schon reichlich mit Garn versehen auf dem Tische lag, hängt in Greifhöhe leer oben an der Wand, unten steht ein Topf und eine Feuerzange, das ist alles, — nichts lenkt das Auge von dem Zentrum der Komposition ab. Und wieder ein andres Mal, auf dem Berliner Bilde, sitzt eine, wie es scheint, besser situierte Alte in hohem, gedrehtem Lehnstuhl am kleinen, niedrigen Fenster und schält Äpfel. Das Licht fällt auf das offene Bibelbuch, aus dem sie soeben ihre Morgenandacht beendet hat, auf Haube und Halstuch, auf die runzligen Hände und das lustige, ihr in den Schoß fallende Schalenkeglingel. Auch der schöne Tonkrug in der Mauernische und das wundervolle vielspeichige Spinnrad, das anzusehen allein schon ein Genuß ist, bekommt davon sein Teil. Sobald die gegenwärtige Arbeit beendet ist, werden die alten fleißigen Hände wieder nach ihm greifen, auch der Wickelstock an der Wand harrt seiner Bestimmung.

Moderner, wie bereits erwähnt, als das althergebrachte Spinnen ist als Beschäftigung müßiger Stunden das Spitzenklöppeln. Maes hat für diese weibliche Handarbeit nicht den klassischen Ausdruck gefunden, muß vielmehr diesen Ruhm ändern, Vermeer van Delft und Gabriel Metsu, überlassen. Die Rötzelzeichnung einer Spitzenklöpplerin besitzt das Museum Boijmans in Rotterdam, ein Gemälde tauchte 1893 bei der Versteigerung Heberle in Köln auf. Eine junge Frau sitzt auf einer steinernen Erhöhung vor dem Hause, ein Klöppelkissen auf dem Schoß; zu ihren Füßen, so daß sie sie in

schaukelnde Bewegung setzen kann, die jetzt stillstehende Wiege mit dem eingeschlafenen Kind — beides „wie gestohlen“ aus Rembrandts Petersburger hl. Familie. Die junge Frau scheint in der neuen Kunst noch wenig geübt; eine ältere Frau, vielleicht ihre Mutter, sieht ihr, inwendig am Fenster stehend, aus nächster Nähe interessiert zu, indem sie die Hände auf die Fensterbrüstung legt, mit einem Gesichtsausdruck, welcher gleichfalls nicht auf Bekanntschaft mit der neuen Kunst schließen läßt. Beide Male, auf dem Gemälde wie auf der Rötelzeichnung, die aber nicht die zugehörige Studie ist, ist die Klöpplerin im Begriff, mit der Rechten eine neue Nadel einzustecken, und dies ist überhaupt die einzige Möglichkeit, den Arbeitsakt künstlerisch festzuhalten, denn der „Klöppelschlag“ vollzieht sich so rasch, daß er sich selbst der impressionistischen Technik entzieht, wenn nicht ein ganz unver-

ständliches Gewuschel herauskommen soll. Auch hier ist also, wie bei der die Rad-
schnur ordnenden Spinnerin, die Aufmerksamkeit auf einen einzigen Punkt konzentriert.

Weniger glücklich ist Maes, wenn er sich an umfangreichere Aufgaben wagt. Seine „Schweinschlächterei“ in Berlin ist im Grunde ein gut gemaltes Stilleben. Ein geschlachtetes riesiges Schwein hängt am Krummholz über einer an die Wand gestellten Leiter — man kennt Rembrandts geschlachteten Ochsen, ein Thema, das in neuerer Zeit der jüngst verstorbene Lovis Corinth mit einer gewissen Jugendvorliebe wieder aufgenommen hat. Rechts der Leiter steht, etwas gelangweilt, ein Mädchen mit der Schweinsblase in der Hand, links im Hintergrund sieht man die Mutter mit der Verarbeitung der schon herausgeschnittenen Bauchstücke beschäftigt, neben ihr steht, wiederum ohne rechtes Leben, das kleinere Töchterchen. Zu halbwegs dramatischer Belebung versteigt sich der Künstler in einer Art von negativem Arbeitsbild in der Londoner Nationalgalerie (Abb. 253). Die Hausfrau, die durch die noch offene Tür aus dem Vorderzimmer die Stufen zur Küche herabgestiegen ist, um für soeben eingetroffenen Besuch in einer Kanne Wein zu holen, findet zu ihrer Überraschung das Dienstmädchen auf ihrem Schemel, das Kinn in die Hand gestützt, in aller Unschuld eingeschlafen, vor ihr auf den Fliesen des Bodenbelags all das zu scheuernde Kupfergeschirr. Lächelnd wendet sich die Herrin mit sprechender Handbewegung an den Beschauer, ohne zu bemerken, daß eine Katze gerade ein leckeres gerupftes Hähnchen vom Küchentisch wegstibitzt. Doch brauchen wir uns über beides nicht sonderlich aufzuregen, es wird zwar wohl Schelte setzen, aber wenn die gutmütige Frau mit der gefüllten Kanne ins Zimmer zurückkehrt, wird sie das Vorgefallene zur



Abb. 253. Nicolas Maes: Die eingeschlafene Magd.
Nationalgalerie, London

Erweiterung der um den Tisch herumsitzenden würdigen Gesellschaft zum besten geben. Das Motiv des Bildes ist ebenso als negatives Arbeitsbild zu bewerten wie oben unsre Abb. 230 oder die schalkhafte Radierung einer am offenen Fenster eingeschlafenen Näherin, der eigenen Schwester, von Menzel.

„Unter den Schülern und Nachfolgern Rembrandts ist der Delfter Jan Vermeer der Antipode von Nicolas Maes“ (Bode). Dem konzentrierten, im Helldunkel sich verlierenden Licht stellt er das diffuse kühle Tageslicht, dem Goldton den Silberton, den warmen dunkeln helle Farben gegenüber. Nur in einem nähert er sich Maes: in der Beschränkung auf eine oder ganz wenige Figuren, in eng umgrenztem, zuweilen auch ganz schmucklosem, ja neutralem Raum. Seine „Spitzenklöpplerin“ (Farbentafel IV) läßt diese Beschränkung auf die Momente, die die Stärke seines Pinsels ausmachen, trefflich erkennen. Von der gleichmäßig beleuchteten, grau-gelben Wand hebt sich der gescheitelte, von Ringellocken umrahmte Blondkopf des jungen Mädchens scharf ab, das in zitronengelbem Mieder mit durchscheinendem weißen Spitzenkragen und dunklem blau-grünen Kleid hinter dem Klöppeltisch von warmem Goldton sich über das Klöppelkissen beugt und mit der Rechten eine Nadel einsteckt, während die Linke zwei Klöppel hält, alles mit lächelnder Aufmerksamkeit zum eigenen Vergnügen. Mit dem Zitronengelb des Mieders klingt das kühle Hellblau des nur durch den rosa

Klöppelbrief—so heißt die das Mustervorzeichnende Unterlage—unterbrochenen Klöppelkissens harmonisch zusammen; ein tieferes Blau mit helleren Streifen leiht das auf der gestickten dunkeln Tischdecke liegende Sammetkissen, einzelne Strähnen gelber und roter Seide und die kräftige Elfenbeinfarbe des danebenliegenden, in Pergament gebundenen und mit Schließen versehenen Buches leuchten in dieser dunkeln Umgebung hell auf. Auch hier ist der Arbeitsakt das Einstecken einer neuen Nadel, worauf ja die Entstehung des Musters in erster Linie beruht; die Verschiedenheit der Schläge entzieht sich ebenso der künstlerischen Darstellung wie diese selbst; für das ausschlaggebende psychologische Moment, gewissermaßen das Aroma dieses



Abb. 254. Gabriel Metsu: Die Spitzenklöpplerin. Gemäldegalerie, Dresden



DIE SPITZENKLÖPPLERIN. VON JAN VERMEER VAN DELFT
Paris, Louvre



Abb. 255. Gerard Terborch: Die Spinnerin.
Rötelzeichnung. Amsterdam



Abb. 256. Claus Pietersz Berchem: Der Hirt mit der Flöte am
Brunnentrog. Kupferstich

zarten Meisterwerks, hat die Kunst Vermeers durch die Konzentration auf den einen entscheidenden Punkt zur Genüge gesorgt.

Von andern, die Arbeit mehr peripherisch berührenden Gemälden Vermeers sei noch das berühmte „Milchmädchen“ im Reichsmuseum genannt, eine kräftige Magd, die am Fenster aus einem Topf Milch eingießt. Es ist im ganzen auf dieselben Farbenharmen gestimmt wie die Spitzenklöpplerin, Zitronengelb, Blau und Weiß, dazwischen Grün und Rot, nur daß die Töne dem derberen Gegenstand entsprechend satter und durchschlagender gewählt sind. Auch Vermeer hat sich in dem negativen Arbeitsbild der die eingeschlafene Magd überraschenden Hausfrau versucht, ebenso wie Maes mit Durchblick in den benachbarten Raum, was sonst die bevorzugte Domäne Pieter de Hoochs ist. Dagegen sind auf dem Gemälde der Sammlung Six in Amsterdam, das eine Straße in Delft darstellt, die Frauen keineswegs müßig: die Hausfrau sitzt mit ihrer Näharbeit auf dem Schoß in der offenen Haustür, die Magd sieht man auf dem zum Hof führenden Seitengang am Waschfaß stehen. Mit der Wendung der neueren Malerei zum Pleinair stieg die Schätzung des Meisters ebenso sehr wie der Preis seiner verhältnismäßig wenig zahlreichen, aufs gewissenhafteste durchgearbeiteten Bilder.

Pieter de Hooch, der gewöhnlich mit Nicolas Maes und Jan Vermeer, dem un-mittelbaren und dem mittelbaren Rembrandt-Schüler, zusammen genannt zu werden pflegt und zwischen beiden eine Mittelstellung einnimmt, hat zur Darstellung der Arbeit keinen Beruf in sich gespürt; es ist schon eine Seltenheit, wenn er auf einem Gemälde im Buckingham-Palast in London eine vor der Haustür im Freien sitzende Spinnerin vom Rücken zeigt, bei der ihre Magd mit Krug und Markteimer im Vorbei-

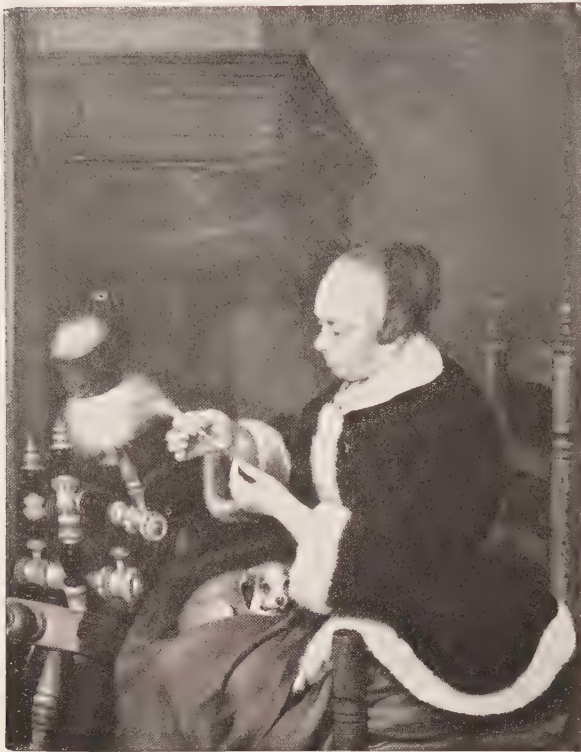


Abb. 257. Gerard Terborch: Die Spinnerin. Sammlung Cook, Richmond

gehen stehenbleibt. Ausgiebiger ist für uns der Leidener Gabriel Metsu. Er nimmt, wie gelegentlich auch Terborch, das Maessche Motiv der Apfelschälerin auf; eine mit Weiß aufgehöhte Zeichnung einer Näherin besitzt das Stockholmer Nationalmuseum, eine Spitzenklöpplerin aus dem mittleren Bürgerstande in dunklem Kleid und weißer Schürze, der ein Herr mit dem Weinglas in der Hand anscheinend in allen Ehren den Hof macht, die Wiener Staatsgalerie. Sie sitzt, im Profil nach links gewandt, vor einem teppichbedeckten Tisch, auf dem ein Tablett mit einem Weinkrug steht, der vom Beschauer aus gesehen en face hinter ihr stehende Herr beugt sich, die Hand mit dem Weinglas auf den Tisch auflehnd, mit einer, wie es scheint, ernstesten Frage zu ihr hernieder. Sie sieht, ohne mit ihrem Blick, der vielmehr in die Ferne gerichtet scheint, als müsse sie dort

die Antwort auf die gestellte Frage lesen, dem seinen zu begegnen, von der Arbeit auf, die dadurch eine Unterbrechung erleidet; die Rechte hält die Nadel, die schlanken Finger der Linken liegen auf dem Klöppelkissen.

Bei weitem geistreicher, auch gerade im Physiognomischen, ist die vornehme Spitzenklöpplerin (Abb. 254) der Dresdener Galerie im schimmernden Atlaskleide, sonst das Wahrzeichen Terborchs, und mit weißem Pelz verbrämter Samtjacke. Es ist kein ganz jugendliches Gesicht mehr, das da von dem gestickten Kopfschleier umrahmt zu uns aufblickt, während die Finger in der Arbeit innehalten, aber es hält durch den liebenswürdigen Ausdruck der mandelförmig geschnittenen Augen und das vielsagende Lächeln der feingeschwungenen Lippen den Beschauer unwiderstehlich fest. In der Tat hat es uns mehr zu sagen als der zwar tüchtige, aber hausbackene, ja sogar ein wenig blöde Gesichtsausdruck des Wiener Bildes. Klar hebt sich die Gestalt aus dem Halbdunkel des verdämmernden Gemachs; die Katze zu ihren Füßen hat sich's auf dem „Stoofje“ bequem gemacht. Bei dem Wiener Bild zeigt der ausgezogene Pantoffel, daß er der jungen Frau seinen wärmenden Dienst leistet. Jan Vermeers Pariser und Gabriel Metsus Dresdener Klöpplerin können als die klassischen Darstellungen dieser weiblichen Feinarbeit bezeichnet werden.

Gerard Terborch, die nächst Rembrandt anerkannt bedeutendste malerische Begabung der holländischen Kunst, hat, obwohl seine Hauptstärke auf dem Porträt und dem höheren Gesellschaftsbilde ruht, doch auch der Arbeit je und dann seine Aufmerksamkeit und sein außerordentliches Können gewidmet. Eine Rötelstudie von ihm im Reichskupferstichkabinet, Amsterdam (Abb. 255), gibt das Rückenbild eines Mädchens



Abb. 258. Gerard Terborch: Die Familie des Schleifers. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

seiner Heimat beim Spinnen. Der Rock ist durch ein Band unterhalb der Taille nochmals zusammengeschnürt als Halt für den hineingesteckten Rocken, das einfache Motiv mit dem verlorenen Profil ist von dem Stift des offenbar noch jugendlichen Künstlers grundehrlich wiedergegeben. Wir stellen, wenn der Vergleich eines ausgeführten Werkes mit einer bloßen Studie erlaubt ist, einen Kupferstich von Claus Pietersz Berchem daneben (Abb. 256), neben die germanische Auffassung die sehr geistreiche und bestechende der wieder mehr italienisierenden Richtung der holländischen Kunst. Auch Berchems barfüßige römische Schafhirtin, die die Zeit mit Spinnen nützlich anwendet, hat ihren Rock zum gleichen Zweck geschürzt, aber nicht gleichmäßig, so daß der Rocksäum in schön geschwungenen Falten nach vorn sich hebt. Aber um wieviel graziöser gibt sie sich auch in der Haltung mit dem freien Nacken, dem nicht nach dem Rocken gehobenen, sondern nach der tanzenden Spindel ge-



Abb. 259. Philips Wouwerman: Hufschmiede. Ausschnitt. Sammlung Schubart, München

senkten Blick, der das eindrucksvolle diagonale Motiv, das im Schäferhund nochmals anklingt, der Figur des flötenden Hirtenknaben zuordnet. Der schönen, diagonal aufgebauten, auch in der Empfindung gleich abgestimmten Menschengruppe hält, durch einen freien Streifen geschieden, die ihr parallele Tiergruppe die Wage.

Das Motiv der Spinnerin, nur aus der bäuerlichen Sphäre in die behaglich bürgerliche versetzt, gibt Terborch in einem Gemälde der Sammlung Cook in Richmond (Abb. 257). Die alte, ganz porträthaft aufgefaßte Dame in der schwarzen, nach der damaligen Mode mit weißem Pelz besetzten Jacke mit ihrem Hündchen auf dem Schoß scheint erst mit der Arbeit beginnen zu wollen und mit kritischem Blick und prüfend geschlossenem Mund die Feinheit der am Spinnrad aufgebundenen Wolle zu mustern. Der mit befranstem Behang umzogene Kamin im Hintergrund erhöht die Behaglichkeit des im übrigen schmucklosen Raumes. Terborch beschert uns aber auch ein seltenes männliches Arbeitsbild, selten auch im Rahmen seines sonst das Interieur bevorzugenden Gesamtwerks, „Die Familie des Schleifers“ im Berliner Museum (Abb. 258). Freilich muß man annehmen, daß die romantische Behausung mindestens ebensoviel Anteil an der Wahl des Motivs hat wie die Arbeit selbst. Ein gewaltiger Schleifstein, dessen Achse in Bodenhöhe gelagert ist, läuft in einer mit Wasser gefüllten Grube – das Wasserfaß steht noch daneben. Es wird durch ein großes hölzernes Zahnrad in Bewegung gesetzt, das nach Art eines Göpels – im Prinzip nicht verschieden von der Mühle, in die die Philister Simson eingespannt haben (I Abb. 359) – von einem Esel getrieben wird; der Kopf des Grautiers taucht noch eben im Dunkel neben dem offenen Fensterladen auf. Der Schleifer liegt in ganzer Länge auf einem den Schleifstein halb verdeckenden Holzgerüst, um mit ausgestreckten Armen seine ganze Kraft auf den zu schleifenden Gegenstand übertragen zu können; das Wasser aus der Grube springt zwischen dem Schleifstein und dem Schutzbrett

auf. In lässiger Haltung an den Pfosten gelehnt, sieht der flachshaarige Sohn, wie der Vater in Schurzfell und Mütze, seiner Arbeit zu und hält ein Tuch zum Abwischen des geschliffenen Messers bereit. Die in Gesellschaft des Kätzchens vor der Türe der elenden Baracke sitzende Mutter leistet ihrem Töchterchen derweilen einen Liebesdienst, der bei Terborch auch einmal einem langhaarigen schwarzweißen Hündchen, wie sie damals Mode waren, von seinem Herrn, einem halbwüchsigen Knaben, geschieht (Alte Pinakothek, München). Der gepflasterte Hof ist mit zerbrochenem Hausrat, einem Topf und einem umgeworfenen Stuhl „malerisch“ belebt. Die blaugrau und schwärzlich abgedämpften Farben verweisen das Bild in die Frühzeit des Künstlers, ehe er den zartvertriebenen Farbenschmelz seiner Reife ausgebildet hatte.



Abb. 260. Adriaen von Ostade: Der Bäcker kündigt frische Backwaren an. Eremitage, Petersburg

Hufschmiede in ihrer beruflichen Tätigkeit zu finden, dürfen wir erwarten bei dem größten Pferdemaier der holländischen Schule, Philips Wouwerman, und diese Erwartung täuscht nicht, ja, er stellt dabei auch seinen berühmten Schimmel gern in den Mittelpunkt des Interesses, wenn nicht des Bildes. Auf einem Gemälde des Frankfurter Städelschen Instituts sehen wir, wie der Hufschmied den linken Hinterhuf des abgesattelten, am Widerist gedrückten Schimmels vor den Augen des stolzen, federbarettesgeschmückten Reiters in die Höhe hebt, um ihm die vorhandenen Schäden zu zeigen; ein anderer, nicht abgesessener Offizier hört zu, der Fall scheint nicht einfach zu liegen. Dagegen haben wir auf einem schönen Münchener Gemälde der Sammlung Schubart (Abb. 259) das typische Bild des Hufbeschlags mit sicherer Hand vor dem hellen Himmel festgehalten, auch diesmal ist es ein Schimmel; dahinter muß ein Brauner, in einen Notstall eingesperrt, wie es scheint, eine Zahnoperation über sich ergehen lassen. Der diagonale Aufbau der Komposition wird durch den links aus der (durch den Bildrand abgeschnittenen) Tiefe auftauchenden Reiter wirksam unterstützt, der gleichfalls der Hufschmiede zustrebt.

Während von den flämischen Bauernmalern der geniale Adriaen Brouwer gar keine, der jüngere Teniers nur eine kleine, wenn auch vortreffliche Ausbeute bot, fühlt sich der fruchtbare Adriaen van Ostade, der zugleich Radierer war, mit seinem goldenen Humor doch der Arbeit, zumal des Handwerkerstandes, näher. Auf dem wunderlichsten Umweg von der Welt kommt er dabei zu einer Folge von Handwerkerporträts. Die in der damaligen Zeit so beliebte Darstellung der fünf Sinne gibt er nicht etwa nach italienischer Art durch etwelche allegorische weibliche Figuren, sondern ganz realistisch durch ganz gewöhnliche Vorgänge aus dem Alltagsleben, die eine Beziehung auf die fünf Sinne zulassen. Bei näherem Zusehen freilich wird man Grund und Folge umkehren müssen: weil das frische Leben nach dem bildhaften Ausdruck seiner



Abb. 261. Adriaen van Ostade: Flickschuster. Radierung



Abb. 262. Adriaen van Ostade: Der Scherenschleifer. Radierung

selbst lechzte, ergriff es diese Pseudoallegorien als Vorwand, nicht anders als wie die antike Mythologie und die christliche Legende noch lange der bürgerlichen Malerei einen Existenzberechtigungsschein ausstellen mußten. Am derbsten greift der etwas ältere Haarlemer I. M. Molenauer ins frische Menschenleben, ja, in die Kinderstube hinein, um die fünf Sinne realistisch-satirisch zu verkörpern. Ostade packt sich einen biedereren Bäckermeister (Abb. 260), der in Hose und Hemd, die Filzmütze auf dem Kopfe, so wie er aus der Backstube kommt, in seiner rebenumrankten Halbtür lehnt und mit vollen Backen in sein Horn bläst, um urbi et orbi die frohe Botschaft zu verkünden: das frische Backwerk ist da! Das bedeutet dann nicht etwa den Geschmack, sondern das Gehör! Den Geruch versinnbildlicht er durch einen strammen Metzgermeister, der, sein Hackbeil im Gürtel, sich am Wirtstisch mit sichtlichem Wohlbehagen dem neuartigen Genuß einer Pfeife Tabak hingibt, deren Rauch er mit zurückgelehntem Kopf und offenen Nüstern einschlürft. Es sind diesmal also nicht seine typischen, etwas unflätigen Bauerngesichter, sondern sorgfältig ausgeführte Bildnisse, für die er sich seine Modelle wohl aus den dargestellten Berufen geholt hat.

Von Handwerkern in Ausübung ihres Berufes hat ihn offenbar der Flickschuster und der Scherenschleifer am meisten angezogen, wir geben beide nach eigenhändigen Radierungen wieder (Abb. 261, 262): den in einem niedrigen Verschlag gleich an der Straße sitzenden Schuster, wo für den Kunden schon ein Hocker zum Warten auf die geflickten Schuhe bereitsteht, und den Scherenschleifer

mit seinem Wanderkarren, wie wir ihn ja von Goya her kennen. Diese Radierung vereinigt sogar beide Beschäftigungen, der Schuster reicht dem Schleifer noch ein weiteres Werkzeug zur Bearbeitung.



Abb. 263. Adriaen van Ostade: Schweineschlachtfest. Getuschte Zeichnung

Von Frauenarbeit liebt Ostade das Spinnen und Garnwickeln, oder vielmehr es stellt sich bei seinen gemüthlichen Schilderungen, wie die Familie vor dem Hause zusammensitzt oder ein Nachbar im Vorbeigehen ein Plauderstündchen mit der in der Tür stehenden Hausfrau hält, ganz von selber ein. Das große Hausereignis aber ist das Schweineschlachten. Ob seine Beliebtheit auch im Bilde an die alten Dezemberdarstellungen anknüpft, oder war das Ereignis selbst mit seinen darangeknüpften Hoffnungen auch ohnedies triebkräftig genug? Ostade hat es sich wiederholt zum Vorwurf genommen, einmal sogar à la Hogarth bei Fackellicht, wir geben eine getuschte Zeichnung, die fast ebensogut von unserm Ludwig Richter stammen könnte, der viel von Ostade gelernt hat, man sehe sein Schlachtfest vom Jahre 1861! So drängt sich auch die holde Jugend klein und groß in Hoffnung künftiger Freuden um das schon



Abb. 264. Cornelius Decker und Adriaen van Ostade: „Die Ruhe des Webers“. Museum, Brüssel

ganz appetitlich in der Wanne liegende, bereits abgebrühte Schlachtopfer, das zwei Männer fein säuberlich abschaben. Wundervoll ist der Humor der Szene inmitten all der Gerätschaften des ländlichen Betriebes, und wie immer das Auge auf der Bildfläche vergnüglich umherschweifen mag, es wird zuletzt doch immer wieder auf das den Mittelpunkt des frohen Zusammenlaufes bildende Objekt gelenkt, das bald wie auf dem Maesschen Bilde mit Hilfe der Leiter und des schon bereitliegenden Krummholzes aufgehängt sein wird; so weiß der Künstler Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dieser häuslichen Staatsaktion erfreulich in eins zu fassen. (Abb. 263.)

Ostade zugeschrieben wurde ehemals ein Gemälde des Brüsseler Museums, „Die Ruhe des Webers“ betitelt (Abb. 264). Zwischen einem großen, in Licht und Schatten wundervoll wiedergegebenen Webstuhl und dem über dem Feuer hängenden Kessel ist die Familie in Erwartung des Mittagmahles um den Tisch versammelt, der Mann sein Tonpfeifchen schmauchend, die Frau mit dem Jüngsten auf dem Schoß, während das kleine Mädchen, um sich nützlich zu machen, die Tür des Speiseschranks öffnet; auch das Hündchen ist zur Stelle. Nur diese figürliche Staffage ist von der Hand Ostades, das Interieur aber, das hat R. Bangel im Cicerone 1915 durch den Vergleich mit andern, fast gleichlautenden Webstuhlbildern überzeugend nachgewiesen, ist von Cornelius Decker, angeblich einem Schüler Salomons van Ruysdael, der sich auch in seinen Landschaften die Staffage öfters von Ostade malen ließ. Eines der Schwesterbilder des Brüsseler Gemäldes, mit dem Namen C. Decker und der Jahreszahl 1659 signiert, befindet sich in der Sammlung Hoogendijk im Amster-

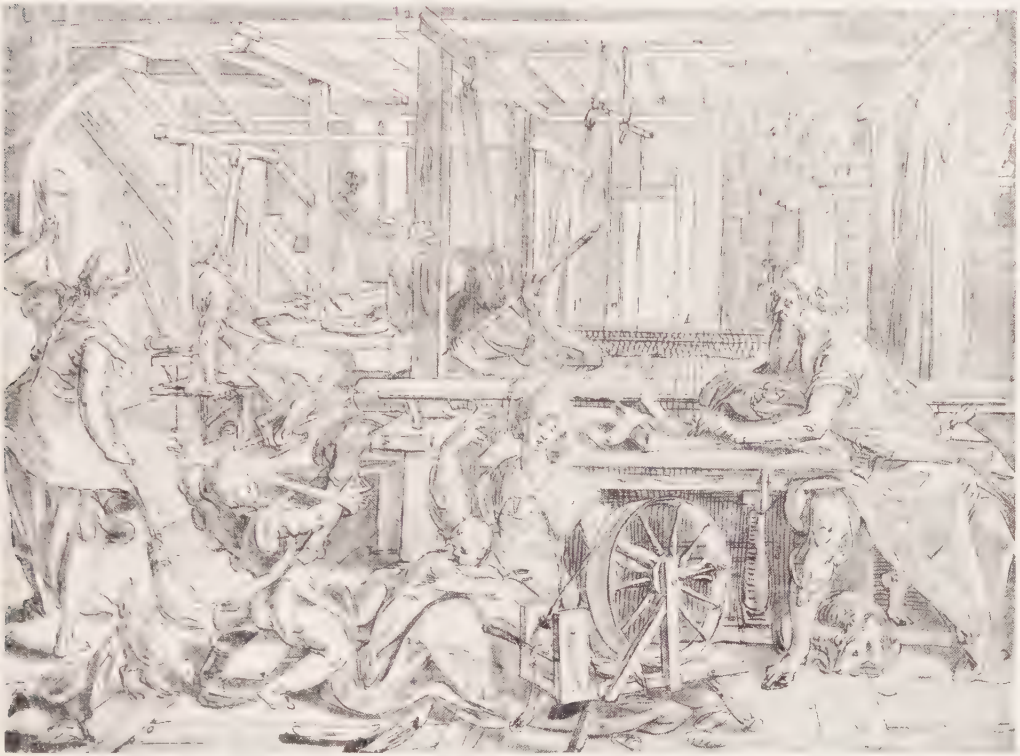


Abb. 265. Joost van Winghe: Der Apostel Paulus bei dem Juden Aquila. Getönte Federzeichnung.
Museum Boijmans, Rotterdam

damer Reichsmuseum. Das Licht fällt hier sparsamer ein als auf dem Brüsseler Bilde, der Webstuhl selbst aber und die Ausstattung des Raumes ist sogar bis auf den an der Decke hängenden Vogelkorb fast die gleiche. Der leere Webstuhl auf dem Brüsseler Bilde ist sozusagen ein Stilleben für sich, der Maler legt Wert auf eine sachlich genaue und dabei doch malerische Wiedergabe, sein mächtiger Bau wirkt nicht bloß raumfüllend, sondern auch raumschaffend; er ist ein Ding, das in seiner Gegenständlichkeit ebenso respektiert sein will wie in seiner Bedeutung als Nahrungsquelle der Familie. Das Amsterdamer Bild hat für uns den Vorzug, daß es den Weber auf seinem Arbeitssitz zeigt, wenn auch augenblicklich die Arbeit ruht, weil sich der Weber in einem anscheinend erregten Gespräch mit einem Nachbar befindet.

Wie bei Terborchs Spinnerin, so lockt auch hier ein Vergleich mit der italienisierenden Richtung der niederländischen Kunst. Joost van Winghe (1542 bis 1603) steuert in seiner mit Sepia getönten Federzeichnung des Museums Boijmans in Rotterdam (Abb. 265), der Vorlage für einen Stich von Joh. Sadeler, ganz im Fahrwasser des barocken italienischen Manierismus. Nicht bloß die Figuren zerquälen sich nach Möglichkeit in vertrackten Stellungen, auch die gleichmäßige Helle der Weberstube wird durch die starren Linien zweier Webstühle zu einem Raum, aus dem alle Ruhe gewichen ist. Die Figuren mit ihrer an Pose grenzenden Geschäftigkeit sind auf den ganzen Raum verteilt, und wenn auch einige Beziehungen zwischen ihnen ersichtlich sind, so fehlt es doch an einem das ganze Getriebe zur Einheit sammelnden Brennpunkt; die geschickt aufgebaute Vordergrundgruppe vermag nicht alle Strahlen in



Abb. 266. Aelbert Cuyp: Schild eines Weinhändlers

sich zu vereinigen. Dennoch darf die Komposition ein besonderes sachliches Interesse beanspruchen. Die würdige, langbärtige Gestalt, welche die Mittagspause zu eifrigem Schreiben benutzt (mit der linken Hand, weil für die Reproduktion im Spiegelbild bestimmt), ist niemand anders als der Heidenapostel Paulus, der, seines Zeichens Zeltmacher, also Weber von Zeltbahnen, bei seinem Zunftgenossen, dem Juden Aquila und seiner Frau Priscilla in Korinth, Aufnahme gefunden hat und der nach seinem eigenen Zeugnis niemals den Brüdern zur Last gefallen ist (I S. 3), sondern sich durch die Arbeit seiner Hände ernährt hat. Schwer zu deuten ist die im Schatten gehaltene Gestalt in Reisehut, mit Stab und, wie es scheint, Mantelsack, die ihre Rechte um den Pfosten des Webstuhles legt und der, wie es scheint, die Einladung des Meisters zum Mahle gilt. Ist es ein Fremdling, der in dem gastfreien Hause kurze Rast macht, ehe er seinen Stab weitersetzt, oder ist es einer der Getreuen, der als Bote den Brief Pauli befördern soll und auf seine Fertigstellung wartet? Eines steht jedenfalls fest, daß die Einführung des Apostels weniger Selbstzweck ist, als vielmehr die Darstellung einer neuzeitlichen Webstube legitimieren soll, deren starre Werkgerechtigkeit nicht gerade vorteilhaft von der Gemütlichkeit eines holländischen Weberheimes absticht; wie wenig das Motiv dem Zeichner innerlich bedeutet, lehrt ein Blick auf die hochaufgeschürzte, den Besen führende Magd. Die stille Selbsteinkehr der nationalen holländischen Malerei bedarf keiner äußeren

Legitimation mehr. Sie setzt an Stelle der zerstreuen Betriebsamkeit die gesammelte Ruhe des vom Licht zu traulicher Wirkung verklärten Innenraums.

Es mußte schon ein ganz besonderer Anlaß sein, wenn Aelbert Cuyp, der unvergleichliche Schilderer der Maasniederung in der Umgebung seiner Vaterstadt Dordrecht, mit dem feinen, über Wasser und Land sich breiten Duft einer besonnenen Atmosphäre, zu einem unsern Bezirk berührenden Gemälde den Pinsel zur Hand nahm (Abb. 266). Es ist das Firmenschild eines Weinhändlers, also bestimmt, auf größere Entfernung das Auge zu fesseln und zu dem gewünschten Ziele zu leiten. Er entledigt sich dieser



Abb. 267. Paulus Potter: Der Häckselschneider, Reichsmuseum, Amsterdam

Aufgabe in lockerem, flottem Farbenauftrag mit großem Geschick. Der vornehme Fremde, der mit seinem Hund am Hafen entlang spaziert, wird von einem Einheimischen, den er nach einer empfehlenswerten Weinfirma befragt, nach dem Hause des Weinhändlers gewiesen, das den größten Teil des Bildfeldes einnimmt, eine Gruppe, die durch ihre vom sonnigen Wolkenhimmel sich abhebende, durch die hohen breitrandigen Hüte geschärfte Silhouette zunächst das Auge auf sich zieht. Der Befragte legt — falls es nicht etwa die ausgestreckte Rechte des Fragenden ist — seine Rechte betuernd auf die Brust, als ob er für den soliden Ruf der Firma einstehe, und folgen wir seiner weisenden Linken, so fällt unser Blick auf zwei Angestellte des Geschäftshauses, von denen der eine, ein Küfer, die Reifen eines Weinfasses festschlägt, der andre ein kleines Faß dem Hause zuträgt. Er hat den ihm dabei hinderlichen Schlapphut abgenommen und begrüßt damit zugleich einen Herrn, vielleicht den Inhaber der Firma, der von der Höhe der geländerten Freitreppe ihm Weisung erteilt; ein gerolltes Seil und anderer Bedarf liegt am Boden. So wird auch von dieser Seite her das Auge des Beschauers auf den Kontoreingang gelenkt und bleibt gewissermaßen in diesem Dreieck gefangen, bis der gewünschte Erfolg erreicht ist. Der Blick auf den Hafen mit einigen Schiffsmasten, wo der Künstler natürlich ganz in seinem Element ist, zeigt den Weg der Ein- und Ausfuhr: noch heute, wo die frühere Bedeutung von Dordrecht längst durch Rotterdam weit überholt ist, gilt es als ein wichtiger Umschlagplatz für Rhein- und Moselweine.



Abb. 268. Quirin Brekelenkam: Der Schuhmacher. Museum, Schwerin

Auch für den berühmten Tiermaler Paulus Potter, wenn es nicht sein weniger bedeutender Vater Pieter ist — die Urheberchaft ist strittig — muß ein besonderer Auftrag Anlaß gewesen sein zu einem Gemälde, das nicht bloß in seiner eigenen, sondern in der ganzen holländischen Kunst wohl ebenso ein Unikum ist wie Moronis Schneider in der italienischen, zu dem Arbeitsporträt des Häckselschneiders (Abb. 267). War es der Wunsch des Dargestellten oder hätte ihn der Maler, wie Moroni seinen Bergamasker Schneider, von sich aus vermocht, sich in Ausübung seiner Arbeit porträtieren zu lassen? Jedenfalls ist auch diesmal ein außerordentlich feines und interessantes Werk dabei herausgekommen. Wiederum hält der Porträtierte, offenbar ein reicher Bauernsohn, in seiner Arbeit inne und blickt aus der für sie charakteristischen Stellung heraus einen Moment den Beschauer an, in seiner roten Jacke und den bis über die Schultern herabwallenden dunkelblonden Locken ganz in das Goldgelb der rings aufgestapelten Garben eingetaucht, während das Ergebnis seiner Tätigkeit rechts am Boden der Tenne in unzähligen Lichtern zu uns aufblitzt. Sollte nicht dies Farbenerlebnis — wir werden dem gleichen Problem noch bei J. F. Millet begegnen — für den Maler bestimmend gewesen sein? Im übrigen ist die Stellung und Haltung der Figur sehr glücklich gewählt: alle an der Arbeitsleistung teilnehmenden Glieder sind mit einem Blick zu übersehen und suggerieren so der Einbildungskraft die Fortsetzung der unterbrochenen Bewegung. Das seelische Moment liegt auch hier, wie bei Moroni, wenn auch nicht so bezwingend wie dort, im Aufblick aus dem Bilde heraus, dafür ist aber der Blick aus den schönen braunen Augen hier um so freundlicher, weil er das etwas tiefer zu denkende Auge des Beschauers frei und offen treffen kann.

Das Werkstattinterieur lag besonders gut dem Leidener Quirin Brekelenkam, der in der Lichtbehandlung zuweilen Meistern wie dem Delfter Vermeer und Pieter de Hooch nahekam, in seinem braunen Gesamtton aber das Rembrandtsche Erbe wahrte. Von



Abb. 269. Quirin Brekelenkam: Schusterwerkstätte. Museum, Lyon

dem Einfluß Gerard Dous dagegen, den er erfahren haben soll, ist wenig mehr zu spüren. Einen greisen, wie es scheint, jüdischen Schuster mit langem Bart und einem Samtkäppchen auf dem Haupt gibt er an seinem Schustertisch am Fenster, wie er eben mit dem Pfriem ein Loch in eine Schuhsohle bohrt (Abb. 268). Neben ihm an der Rückwand sind Bretter mit Schuhleisten und Werkzeugen angeschlagen, darüber stehen und liegen auf einem Bord Bücher, eine Landkarte füllt den übrigen Raum bis zur balkengetragenen Decke aus. Rechts hinter ihm an derselben Rückwand sieht man zwei Fässer, wovon eines mit Zapfkran, und eine in der Zimmerecke eingebaute Pumpe, der Boden ist mit Steinfliesen belegt. Das Licht ist spärlich zugelassen und ruht am hellsten auf dem würdigen Greisenkopf und der erhobenen bohrenden Rechten.

Dem einsam arbeitenden Schuster, dem malerischen Genossen all der einsamen Spinnerinnen und Klöpplerinnen, steht in unserer Abb. 269 ein interessantes Werkstatt- und Familienbild gegenüber. Hier hat Brekelenkam mehrere ganz verschiedene Elemente zu einem Bildeindruck zusammengefügt, zu dem ihm geläufigen Arbeitsmotiv kommt die mit der Katze auf dem Schoß neben dem Spinnrad eingeschlafene Großmutter etwa aus der Welt seines Lehrers Dou oder eines Maes hinzu, der Durchblick in das dahinter anstoßende Gemach mit der arbeitenden Hausfrau und dem Söhnchen erinnert an die Art Pieter de Hoochs, freilich ohne das Auge wie bei jenem durch kaltes, helles Licht von dem Vorderraum weg in die Tiefe zu ziehen, vielmehr ist das malerische Motiv ohne den von jenem beabsichtigten Effekt in die eigene Licht- und Schattenbehandlung eingegliedert. So bleibt Brekelenkam doch in seiner eigenen malerischen Sphäre, er weiß, daß das Überschreiten der naturgegebenen Grenzen des eigenen Könnens sich rächt; vielleicht macht sich aber hier infolge der unvermeidlichen Beziehungslosigkeit der beiden Vordergrundmotive ein seelisches Vakuum fühlbar, das jedoch durch die malerische Stimmung übertönt wird.



Abb. 270. Quirin Brekelenkam: Schneiderwerkstätte. Reichsmuseum, Amsterdam

An die beiden Schusterwerkstätten reihen wir eine Schneiderwerkstatt. Das bekannte Bild des Amsterdamer

Reichsmuseums vom Jahre 1661 gibt im Gegensatz zu dem eben besprochenen, so wie es Brekelenkam sonst liebt, eine kleine dramatische Szene (Abb. 270). Eine Frau in pelzbesetzter Jacke, den Markteimer am linken Arm, ist beim Schneider eingetreten, der mit Gesellen und Lehrlingen nach Schneiderart auf dem Werk Tisch sitzt. Der Meister trägt unter der Pelzmütze lang herabwallendes Lockenhaar, der Geselle, der dem Beschauer den Rücken kehrt, ist in seinen Pluderhosen und dem fast bis auf die Schultern

reichenden breitrandigen Hut ein Schauspiel für sich, der Lehrling, ebenfalls im Schmuck der Locken, tut ihm gegenüber an der Rückwand gleichfalls still seine Arbeit; beide haben kein Auge, sicher aber ein Ohr für die zwischen dem Meister und der Kundin sich abspielenden Szene. Die Frau hat den hellen Anzug ihres Mannes zur Ausbesserung mitgebracht, muß sich aber vom Meister mit entsprechender Handbewegung sagen lassen, er sei zu abgetragen, um noch die Arbeit zu lohnen; in ihrem Gesicht malt sich deutlich die Enttäuschung.

Ein Bild der Wesendonk-Sammlung in Bonn gibt fast das gleiche Interieur mit etwas veränderten Figuren, aber ohne die Kundenszene, im Breitformat. Der bereits ältliche Meister in braunem Wams und roter Mütze, der einen prachtvollen blauen Rock unter Händen hat, sieht, in der bekannten, mit der Nadel ausfahrenden Armbewegung innehaltend, aus dem Bilde heraus den Beschauer an, den man sich etwa eben in die Werkstatt eintretend zu denken hat. Der an der Wand sitzende Lehrling — oder sollte er, weil er wie der andre einen Schlapphut trägt, gleichfalls schon Geselle sein? — wärmt sich die Hände über dem mitten auf dem Werk Tisch stehenden Kohlenbecken. Das Licht fällt wie auf dem Amsterdamer Bild von links ein und hellt wie dort die

Rückwand samt den dasebst aufgehängten Gegenständen auf; an Stelle des gerahmten Bildes ist, wie auf dem Schusterbild, eine Wandkarte getreten. Auf dem Fußboden sind einzelne Gegenstände sparsam verteilt.

Ein 1895 auf der Auktion Lempertz in Bonn aufgetauchtes Bild von Brekelenkam, als „Scherenschleifer mit Frau am Kochen“ bezeichnet, stellt vielmehr einen Weber dar, der auf der Hausdiele neben der aufgehenden Wendeltreppe mit dem gleichen Instrument, das wir bei v. Winghe fanden, Garn aufspult; nur daß der Knabe, der dort das Garn mit beiden Händen ausspannt, durch eine Garnwinde ersetzt ist, wie wir sie von Velasquez her kennen. Rad und Garnwinde sind wie stillstehend gezeichnet. Die Frau kniet links daneben in der Ecke und schabt, aus dem Bilde herausblickend, eine Rübe, deren mehrere noch neben ihr am Boden liegen.

Von weiblichen Arbeiten greift Brekelenkam gern auf die Arbeit am Spinnrad zurück. So auf einem Berliner Bild, wo die stattliche Magd ihrer am Spinnrad sitzenden noch jugendlichen Herrin, die den linken Fuß auf ein „Stoofje“ setzt, ihren Markteinkauf zeigt, zwei Enten, deren Hälse melancholisch über den Rand des Markteimers herabhängen. Die junge Frau hat den Griff des Spinnrads losgelassen und sieht mit fragendem Blick zur Magd empor. Ein hübsches Bildchen aus dem Leben zeigt ein Gemälde der Bonner Wesendonk-Sammlung: im Hintergrund des Zimmers ist eine Alte mit übereinandergelegten Händen hinter ihrem Spinnrad sanft eingeschlafen. Mittlerweile ist durch die noch offenstehende Tür ein Wanderschulmeister eingetreten, von dem sich ein kleines, lernbegieriges Mädchen stehenden Fußes das Lesen beibringen läßt — ein niedlicher Kontrast!

Unter den kleineren Sternen der holländischen Schule, zu denen ja auch Brekelenkam gehört — waren es doch schließlich an zweitausend, die in dem kleinen Lande sich den Kunsthändlern verkauften, ihre Ware fabrikmäßig herstellten und sich so gegenseitig den Markt verdarben —, haben wir von Darstellern weiblicher Handarbeit bereits den Schüler Gerard Dous, Dominicus van Tol, übrigens Brekelenkams Lehrer, mit



Abb. 271. Cornelius Dusart: Frau einen Bauern rasierend.
Getuschte Zeichnung

seiner Garnwinderin am Fenster erwähnt; des weiteren sei genannt Esajas Boursse mit einer Spinnerin im Amsterdamer Reichsmuseum und einer Näherin der Bonner Sammlung Wesendonk, ferner der lebenswürdige Pieter van Slingelandt mit seiner „guten Hausfrau“ in der Münchener Pinakothek und der Spitzenklöpplerin im Londoner Buckingham-Palast, und damit das Satyrspiel nicht fehle, eine getuschte Zeichnung von Cornelius Dusart, angeblich dem besten Schüler Ostades, mit der seltenen Darstellung einer einen Bauern rasierenden Frau (Abb. 271). Die Charakteristik wird bei ihm zur beißenden Karikatur ohne das erlösende Lachen, das Goyas Capricho entfesselt; man wird von fern an Daumier erinnert. Die Barbierstube ist wahllos mit allerhand Krimskrams Ostadescher Provenienz, aber ohne dessen gewählten Geschmack vollgestopft. Endlich verfehlt Gottfried Schalcken, der deutsche Nachahmer Dous, nicht, eine Näherin bei Kerzenlicht zu geben. Schalcken bedeutet das letzte Abebben des einst so stolzen Wellenschlags der holländischen Malerei.



Quentin Massys: Der Wechsler und seine Frau.
Paris, Louvre

V. DIE KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS

1. DEUTSCHLAND Klassizismus und Romantik

Unter den Erschütterungen der französischen Revolution versank in Blut und Schrecken die zärtlich-galante Welt des Rokoko, und herauf stieg – schon lange seiner Mission harrend, nun aber durch die Begeisterung der Republikaner für das Römertum, die sich erst später zu der für das Griechentum steigerte, kräftig emporgehoben – der Klassizismus und reinigte mit kühlendem Hauch die schwüle künstlerische Atmosphäre. Er bannte auf dem Kunstgebiet, auf dem die Antike als unübertrefflich galt, in der Plastik, die malerisch zerflatternden Formen wieder in klare, feste Umrisse, und wenn er auch der profanen Arbeit nicht weniger abhold war als die Antike selbst und die von ihr befruchtete Renaissance, so bewährten doch die alten mythologischen und allegorischen Arbeitsthemata ihre unzerstörbare Kraft. Thorwaldsen, der sich selbst in kurzer, der antiken angenäherten Künstlertracht mit Hammer und Meißel auf eine in Arbeit befindliche altertümliche Statue der Hoffnung gestützt darstellt (Abbild. 273), er schuf auch, wohl in Anlehnung an stadtrömische Vorbilder (vgl. auch I Abbild. 125), den Schmiedegott Vulkan in der die rechte Schulter frei lassenden Exomis,

die Filzkappe auf dem Haupt, die Zange in der Linken, mit der Rechten den Hammer auf den Amboss stützend (Abbild. 272), und erneuert auch das Werkstattbild in strengem Reliefstil, indem er in der beliebten Renaissancefassung Hephästus für Venus und Amor in Gegenwart des eben eingetretenen Mars Pfeile schmieden läßt, eine in sich wohl abgewogene Komposition (Abbild. 274). Ja, er spinnt das Erosmotiv, das er in



Abb. 272. Bertel Thorwaldsen: Vulkan



Abb. 273. Thorwaldsen: Selbstbildnis



Abb. 274. Bertel Thorwaldsen: Werkstatt des Vulkan

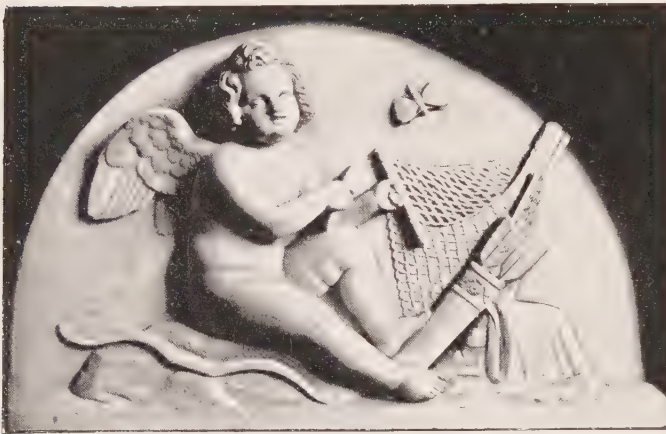


Abb. 275. Bertel Thorwaldsen: Amor Netze strickend

vielen kleinen Reliefs immer wieder mit feinem Humor, aber kühlen Herzens behandelt, als Arbeitsmotiv im Sinne des Hellenismus sogar über diesen hinaus weiter, läßt Amor, von einem Halbrund umrahmt, am Boden sitzen und mit dem „Filetschützen“ ein Netz stricken, um Seelen darin zu fangen (Abb. 275), oder Amor und Hymen gemeinsam den Lebensfaden eines Menschen spinnen, indem Amor am Rocken zupft und Hymen die Spindel dreht (Abb. 276), oder Amor und Bacchus treten, sich umschlungen haltend, in einer Wanne Trauben, in die ein Putto aus einem Korbe neuen Vorrat schüttet (Abb. 277). So triumphiert der Liebling des Rokoko über den Zusammenbruch der Welt, worin er sich so wohl gefühlt hatte, und erweist sich für

allegorische Arbeitsverrichtungen auch fernerhin durchaus lebensfähig.

Ein liebenswürdiger schwäbischer Vertreter des Klassizismus ist Georg Konrad Weitbrecht, bei Dannecker und in Italien gebildet, später Modelleur und Inspektor des Hüttenwerkes Wasseralfingen, 1836 als Professor der Ornamentik in Stuttgart vierzigjährig verstorben. Seine Hauptwerke, „Die vier Jahreszeiten“ und „Die Hausfrau“, bieten, teils in Flachrelief modelliert, teils in Umrißzeichnungen gestochen, eine Fülle gut beobachteter und zu klassischer Einfachheit und Stilreinheit erzogener Arbeitsbilder, aber eine große Wäsche oder Sauerkrauteinmachen im heroischen Stil berührt immerhin eigentümlich durch den Gegensatz von Form und Inhalt. Wie von jenen beiden Hauptwerken das eine an unsre wohlbekannten Monatsbilder, das andre an das biblische „Lob des tugendsamen Weibes“ (Sprüche Salomonis 31, vgl. I Abbild. 280) anklingt, so hat den Künstler sein großer schwäbischer Landsmann zu dem „Brand in Schillers Glocke“ angeregt. Wir stellen eine der 17 Darstellungen der „Hausfrau“ in Handzeichnung und Umrißzeichnung zusammen (Abb. 278, 279), um auch den Kälteprozeß fühlbar werden zu lassen, den die reinen Linien der letzteren gegenüber dem noch suchenden Entwurf bedeuten. Auch die kleinen Unterschiede zwischen beiden im Figürlichen sind bezeichnend, der Steckenpferdreiter wird bekleidet, der Knabe, der sich eine Peitsche zurechtmacht, ist aus seiner halbverdeckten Stellung neben der Mutter herausgeholt. Nächst Ludwig Richter ist kaum ein andrer

deutscher Meister in seiner Kunst so kinderlieb gewesen.

In der heroischen, an den Formen der römischen Campagna geschulten Landschaftsmalerei taucht die Arbeit als biblische, heroisch empfundene Staffage auf bei Joseph Anton Koch, der sich mit Vorliebe als Jünger eines der Hauptbahnbrecher des Klassizismus, Carstens, bekannte, welch letzterer auch auf Thorwaldsen von Jugend auf tief eingewirkt hat. Seine „Biblische Landschaft“ gibt die Szene Boas und Ruth (s. I Abb. 360ff.) im Stil der heroischen Landschaft (Abbild. 280). Die Begebenheit selbst spielt sich inmitten der Schnitter und Schnitterinnen auf dem durch Baumschatten klar abgegrenzten Vordergrunde ab, dahinter, gleichfalls klar abgegrenzt und durch prachtvolle Baumriesen und ragende Bauten verfestigt, Mittel- und Hintergrund, in zarte lyrische Stimmung getaucht, wie sie das uralte Novellenmotiv erfordert, zur Seite kleinere Arbeitsmotive, die Feigenernte, die Bereitung des Mahles für die Schnitter unter einem Strohdach, in der Mitte die Wiederholung des Erntemotives.

Eine Zeichnung der Berliner Nationalgalerie gibt den in der Unterscheidung der Raumschichten noch nicht so weit entwickelten und auch figürlich noch sparsamen Entwurf.

Während Koch das biblische Arbeitsbild landschaftlich und figürlich heroisiert, gewinnt es bei einem Nachfolger der Nazarener, bei Joseph Führich, der von den deutschen Romantikern herkam, eine tiefere religiöse, ja mystische Bedeutung. „Gib uns unser täglich Brot“, so lautet der Titel eines Frühwerkes. Ein Säemann kommt auf uns zu, fromm nach oben schauend, um den Segen des Himmels zu erbitten, aber der eigentliche Arbeitsakt leidet darunter, er kommt matt heraus, während hinter ihm — sehr kindlich in der Erfindung — ein langbekleideter Engel mit der Gießkanne(!), auch er sehr schwächlich in der Bewegung, den eben gestreuten Samen begießt, der doch erst untergeeggt werden mußte! Die sentimentale Frömmigkeit entmannt die künstlerische Kraft! Was hier im Säemann vereinigt erscheint, das Ora et labora, Bete und arbeite, ist in einer so betitelten Zeichnung aus der Folge „Das Leben“ in zwei Akte zerlegt (Abb. 281): zwei Zimmerleute bearbeiten mit Axt und Stemmeisen zwei auf Böcke gelegte Balken, die das Auge diagonal in die Tiefe gerade auf eine Gruppe von drei vor einem Muttergottesbild knienden Betern führen.



Abb. 276. Thorwaldsen: Amor u. Hymen den Lebensfaden spinnend

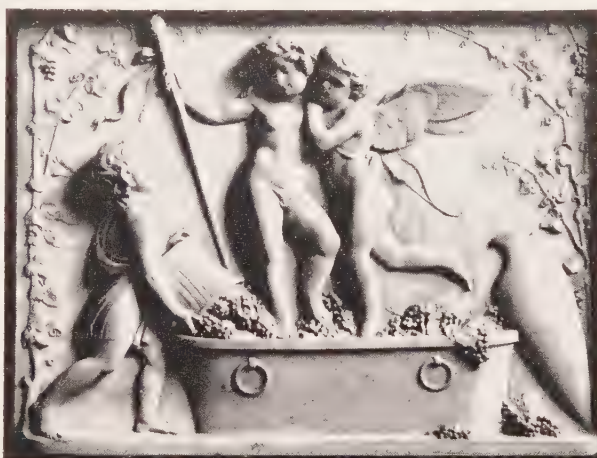


Abb. 277. Bertel Thorwaldsen: Bacchus und Amor kelternd



Abb. 278. Georg Konrad Weibrecht: Handzeichnung zu dem Zyklus „Die Hausfrau“

Hier ist die Zimmermannsarbeit beide Male kräftig angefaßt, aber auch hier spürt man, daß die Komposition nicht auf künstlerischer Tradition, sondern auf rein verstandesmäßiger Erfindung beruht: der Blick des einen Zimmermannes nach den Betern hinüber ist nur ein Bindestrich, keine einigende Klammer.

Nicht viel besser gelingt, was ja auch ganz im Programm der Schule lag, das Zurückgreifen auf die mittelalterliche Tradition. Das Bild aus der Kindheit Jesu, „Die hl. Familie in Nazareth“, ist ein tragisches Idyll: links liegt Joseph seinem Zimmermannsberuf ob — er hält, wie bei dem dem Maler wohlvertrauten Dürer (I Abb. 397), aber ohne dessen Motivierung, die Axt gesenkt —, in der Mitte des Bildes sitzt vor einem Wandbrunnen der Jesusknabe und bildet aus Holzabfällen ein kleines Kreuz, die rechts sitzende Mutter sieht seinem Spiel in trüber Vorahnung händeringend zu, ebenso zwei Engel, die hinter ihr über den Zaun sehen. Ähnliche Ahnungen müssen die Mutter auf der schönen Zeichnung des „Marienlebens“, „Jesus in Nazareth“, bewegen (Abb. 282). Jesus, zum kräftigen Knaben herangewachsen, kann dem Vater schon eine Stütze sein. Er bearbeitet in gefälliger Haltung ein kürzeres Stück Holz, während der Vater soeben ein längeres, schon bearbeitetes nach der Tiefe wegträgt — ist es wiederum das Bild des aus solchen Hölzern gefügten Kreuzes, was Maria so ergreift,



Abb. 279. Georg Konrad Weibrecht: Aus dem Zyklus „Die Hausfrau“. Umrißstich von A. Gnauth-Stuttgart. 1838



Abb. 280. Joseph Anton Koch: Biblische Landschaft

daß sie die Spindel ruhen läßt und gedankenschwer nach dem göttlichen Sohne blickt? Auch die englischen Präraffaeliten wandeln ja, wie wir noch sehen werden, auf ähnlichen mystischen Bahnen, aber der wiedererwachte mittelalterliche Glaubenseifer ist bei dem Deutschen echter, inniger. Auch das Boas-Ruth-Thema hat Führich gelockt. Er legt Wert auf den Akt des Ährenlesens, der im Profil nach rechts gezeigt wird; in der Mitte sind Boas und der Aufseher in Frage und Antwort eng zusammengegruppert, rechts wird Korn geschnitten, in Garben gebunden und weggetragen, um links auf einem Ochsenwagen abgefahren zu werden. Auch die Legende schenkt ein Arbeitsbild, sogar ein doppeltes, „Der Traum des hl. Isidor“. Vier Engel erscheinen dem hinter dem hölzernen Pflug herschreitenden Heiligen, eine am Wege spinnende Frau wird von dem wunderbaren Vorgang nichts gewahr. Daß dem Künstler da, wo es der Sinn verlangt, auch äußerst kraftvolle Motive überzeugend gelangen, beweist seine für König Johann von Sachsen, den Danteübersetzer, ausgeführte Federzeichnung einer Szene aus dem zehnten Gesang des Purgatorio, die ja auch Doré gereizt hat, die Stolzen, die verdammt sind, schwere Felsblöcke zu schleppen: das ergibt prachtvolle Akte von großer Kraft und Mannigfaltigkeit.

Dieser Erneuerung des mittelalterlichen mystischen und legendenhaften Arbeitsbildes schließt sich Eduard Steinle, der Wiener, den man mit dem Deutschböhmen Führich gern in einem Atem nennt, nicht an; nur zwei alttestamentliche Szenen zeichnet er, Jubal und Tubalkain, jenen mit der Harfe, diesen als Schmied, und Beseleel und Ooliab, jenen den siebenarmigen Leuchter verfertigend, diesen die Teppiche für die Bundeslade. Auch Jahreszeitenbilder von seiner Hand nehmen das alte Thema zum Teil mit Glück auf (Abb. 283).

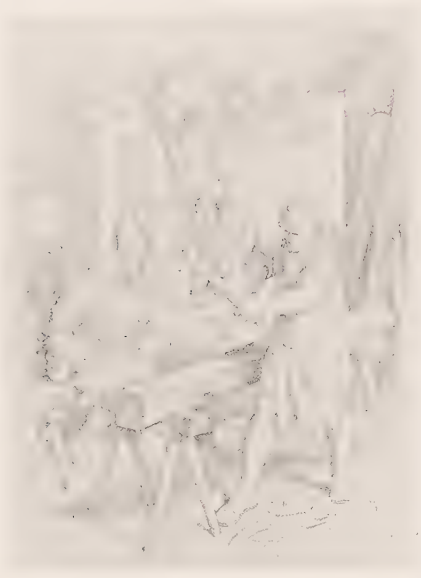


Abb. 281. Joseph Führich: Ora et labora.
Aus der Folge „Das Leben“

gestellt, viel wirksamer ist die in Abb. 285 gegebene Zeichnung einer sitzenden Alten, wo sein Malerauge freilich mehr durch das Kostüm als den Arbeitsvorgang angezogen wurde; immerhin bemüht er sich, die erhobene Linke scharf zu treffen, wie er auf einem andern Skizzenblatt nicht weniger als vierzehn verschiedene Hand- und Armstellungen gewissenhaft studiert hat. Beide Zeichnungen gehören zu der Sammlung, die der norwegische Maler Bernt Grønvold in den neunziger Jahren zufällig in Meran entdeckte.

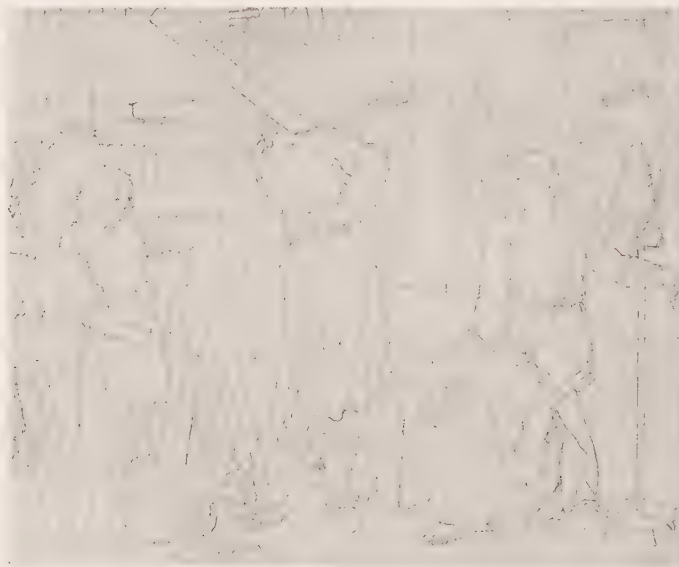


Abb. 282. Joseph Führich: Jesus in Nazareth. Bleistiftzeichnung.
Aus dem Marienleben

Von den Hamburgern, deren Bedeutung erst durch Alfred Lichtwark und die Berliner Jahrhundertausstellung vom Jahre 1906 der deutschen Öffentlichkeit erschlossen wurde, kam nach einer dreijährigen Münchner Studienzeit in Rom, wo er auch zum Katholizismus übertrat, den dort angesiedelten Nazarenern innerlich am nächsten Friedrich Wasmann, der dann den größten Teil seines Lebens in Meran verbrachte. Seine Stärke war, außer etwa der Landschaft, das Porträt, dem religiösen Bilde wandte er sich erst spät auf geistliches Zureden und nicht mit Glück zu, das Arbeitsbild lag ganz außerhalb seines Gesichtsfeldes — wem hätte es an sich damals auch nahegelegen? — und wenn er ihm auf seinen Malerfahrten im Süden Aufmerksamkeit schenkte, so war es das patriarchalische Motiv einer ländlichen Spinnerin, das ihn zu einer Studie reizte. So zeichnet er, wie seinerzeit die italienisierenden Holländer (vgl. Abb. 256), eine hübsche junge Spinnerin im Profil als Kniestück noch sehr modellmäßig

Nicht viel anders stand Jakob Gensler, einervon den drei Malerbrüdern, die ihrer nordischen Heimat treu blieben, dem Arbeitsbild gegenüber. Als Studie zeichnete er 1829 in Zell im Zillertal einen alten Schlosser, der, die Brille auf der Nase, die Beine unter dem Schemel zusammengedrückt, mit aller Sorgfalt am Schraubstock einen Schlüssel feilt (Abb. 284). Hier ist es der Stempel, den langjährige Arbeitsübung den Gesichtszügen und der Haltung aufgeprägt hat, was der Zeichner mit Erfolg wiedergibt; ein eigent-

liches inneres Verhältnis zum Arbeitsbild als solchem verrät eine solche Einzelercheinung bei Gensler so wenig wie bei Wasmann.

Die ältere Düsseldorfer Schule, die durch Cornelius und Schadow, wenn auch nur lose, mit der kirchlichen Romantik des Nazarenertumes und mit dem Klassizismus verknüpft war und beide zu einer harmonischen, man könnte sagen raffaelischen Gesamtstimmung zu verschmelzen suchte, hatte gleichfalls für die Arbeit kein Auge, und es mußte schon ein sachlicher Auftrag sein, wenn einer ihrer Gefeiertesten, Eduard Bendemann, ihr im Rahmen einer großen Frieskomposition im Thronsaal des königlichen Schlosses in Dresden seinen Pinsel lieh. Die Idee des Freskenzyklus war kulturhistorisch-religiös: aus dem ursprünglichen Zustand der Unschuld, den das Paradies versinnbildlicht, wird die menschliche Seele durch das vom Bewußtsein der Erbsünde getrübe menschliche Leben hindurch ihrer Erlösung und Verklärung durch das Christentum im himmlischen Paradiese entgegengeführt, also eine modern abgetönte Neuauflage des scholastischen Gedankenganges, wie er an den mittelalterlichen Kathedralen verewigt ist (s. I S. 4, 160), wobei auch die thronenden Allegorien der vier Kardinaltugenden, Gerechtigkeit, Weisheit, Tapferkeit und Mäßigung, nicht fehlen. So schildert denn Bendemann farbig auf mattem Goldgrund allerlei



Abb. 283. Eduard Steinle: Frühling



Abb. 284. Jacob Gensler: Feilender Schlosser. Zeichnung



Abb. 285. Friedrich Wasmann: Spinnende italienische Alte. Skizze

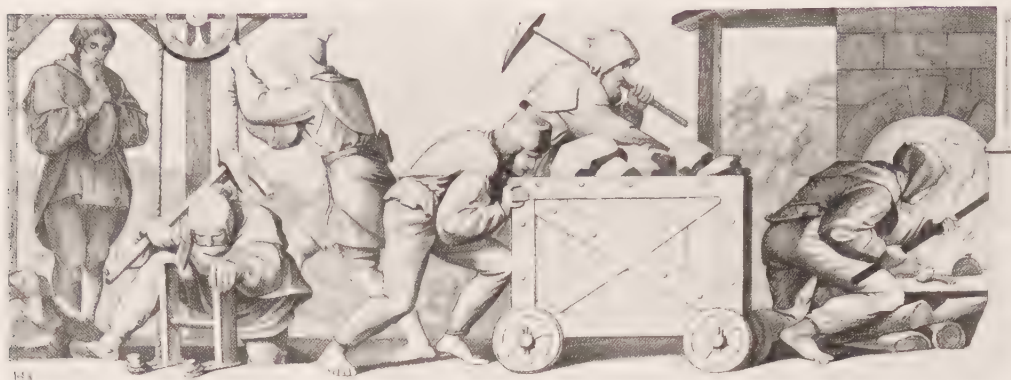


Abb. 286. Eduard Bendemann: Fries im Thronsaal des Kgl. Schlosses zu Dresden. Bergbau, Verhüttung

ländliche und handwerkliche Verrichtungen, die Bestellung des Bodens, die Gewinnung und Verarbeitung der Erze, auch die weiblichen Handarbeiten mit dem ihn auszeichnenden Sinn für ausgeglichenen Fluß der Komposition, immerhin ein seinerzeit bewundertes und für ihn und seine Düsseldorfer Schule charakteristisches Werk (Abb. 286, 287).

Während beider Ruhmesstern in neuerer Zeit mehr vielleicht als verdient niedersank, stieg gleichermaßen der des in Dresden ansässigen, von der Kopenhagener Akademie beeinflussten Kreises. Der Pommer Caspar David Friedrich fügte der Romantik der Gesinnung zum ersten Male die Romantik der Farbe hinzu, aber wenn er in seiner „Rast bei der Heuernte“ (Farbentafel XV bei Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, V) zwischen die aufgestapelten Heuhaufen, halb vom Beschauer abgewendet, eine von der heißen Tagesarbeit rastende Gruppe bäuerlicher Gestalten setzt, die selbst romantisch schwärmend den wunderbaren Anblick der hinter dem nahen See, dem von Türmen starrenden Mauerkranz einer verlassenen Stadt und den waldigen Höhen dahinter untergehenden Sonne genießen, so ist nicht die Rast von der Arbeit die Bildidee, sondern der Sonnenuntergang, und die



Abb. 288. Georg Friedrich Kersting: Die Stickerin



Abb. 287. Eduard Bendemann: Fries im Thronsaal des Kgl. Schlosses zu Dresden. Schmiedewerkstatt

Staffage ist das bei Friedrich häufige, später auch bei Moritz von Schwind und Hans Thoma beliebte romantische Hilfsmittel, um dem Beschauer des Gemäldes die Einführung in die Landschaft aus der Seele des gemalten Beschauers heraus nahezulegen.

Die romantische Stimmung überträgt Friedrichs Freund und Schüler, Georg Friedrich Kersting, wie jener von Kopenhagen kommend und von dort angeregt, auf das Interieur und schenkt uns so ein weibliches Arbeitsbild von unvergänglichem Reiz, „Die Stickerin“ (Abb. 288). Wir sehen die Ecke eines sparsam möblierten Biedermeierzimmers, wo das Mädchen, halb vom Beschauer abgewandt, vor dem halb geöffneten, blumengeschmückten Fenster am Stickrahmen sitzt. Ihr „verlorenes“ Profil gibt uns der Spiegel über der steifen Kommode wieder, auf der ein Nähkörbchen steht, auf dem einfachen Sofa liegen aufgeschlagene Noten und eine Gitarre, darüber hängt an der Wand ein kalla-umkränzttes Herrenporträt. „Eine fast strenge Komposition der Linien, gemildert durch die feinste Abtönung des weißlich grauen Lichtes, delikat wie auf Bildern von Vermeer van Delft, hält alles zusammen und bedingt, daß die zart empfundene, aber edel gezeichnete Gestalt des über ihre Arbeit gebeugten Mädchens uns wie die Bestimmung dieses von milder Frühlingsluft durchflossenen bescheidenen Zimmers erscheint“ (R. Hamann). So wirkt das Bild selbst wie Poesie, auch wenn man nicht weiß, daß die Stickerin Minna Stock ist, die Braut Christian Gottfried Körners, des Vaters des Freiheitsdichters, deren intimster Kreis, für Schiller begeistert, dem schwer mit sich und dem Leben Ringenden in zartester Weise die Freundeshand entgegenstreckte und ihn durch die Einladung nach Leipzig aus seinen unerquicklich und unhaltbar gewordenen Beziehungen zum Mannheimer Nationaltheater und zu Charlotte Kalb erlöste.

2. FRANKREICH

Millet. Pleinairismus, Realismus, Impressionismus, Idealismus

Auf dem vielleicht schönsten Arbeitsbilde der Welt, Velasquez' Spinnerinnen, sahen wir im dunkler gehaltenen vorderen Raum die Arbeit des Volkes, dahinter, von Licht überflutet, gewissermaßen auf erhöhter Lebensbühne, die Hofdamen, die ihrerseits wieder einer höheren Welt Bewunderung zollen, den auf den ausgestellten Gobelins eingewirkten olympischen Göttern. Es bedarf nur weniger Striche, um diese Stufenleiter zu einem Abbild des sozialen Aufbaues der Gesellschaft des 17. und 18. Jahrhunderts zu vervollständigen: zu unterst, als breite Basis der Pyramide, die Haupt-

lasten tragend, die *misera contribuens plebs*, das Volk der Arbeit, insonderheit der Bauernstand; darüber, schon weniger breit gelagert, der Bürgerstand, seinerseits überragt und bedrückt vom Adel und der Geistlichkeit, den Stützen der obersten Spitze der Pyramide, des souveränen Fürstentumes, das sich in seinem unumschränkten Machtbewußtsein ach, nur zu gern vergöttern ließ. Dieses zwar altherwürdige, aber mit der Zeit morsch und wurmstichig gewordene Gebäude brach zu Ende des 18. Jahrhunderts jäh zusammen unter den erschütternden Stößen der großen französischen Revolution. Der dritte Stand, das Bürgertum, erkämpfte sich unter Strömen von Blut Befreiung von den so lange geduldig getragenen Fesseln. Diese Fesseln waren der Zunft- und Heimatszwang, der jeden an den Platz der gesellschaftlichen Stufenleiter und an die Scholle band, wo er hineingeboren war, die Schranken, welche die einzelnen Stände schier unübersteiglich trennten, fielen, damit zugleich die Hemmungen der freien Entfaltung der Persönlichkeit. Das Genie bekam freie Bahn, der glänzendste Beleg zu Napoleons bekanntem Wort vom Marschallstab, den jeder Soldat in seinem Tornister trage, war der meteorgleiche Aufstieg seiner selbst, der auch seine Getreuen mit empörte.

Auch die Kunst als der feinste Niederschlag einer jeden Kulturepoche konnte von diesen gewaltigen sozialen Umwälzungen nicht unberührt bleiben; sie pflückte ihre Lorbeeren zunächst im Gefolge des großen Korsen, und auch nach seinem Sturze blieb sie den neuen malerischen und stofflichen Errungenschaften, dem Kolorismus und dem Historienbilde, treu. Aber es wäre ein Irrtum, zu glauben, große politische Erfolge hätten jedesmal auch die Entfesselung tiefster künstlerischer Kräfte unmittelbar zur Folge. Haben wir Deutsche es doch selbst erlebt! Erst ein Menschenalter nach der Reichsgründung haben wir, nachdem wir alle historischen Stile getreulich wiedergekaut, und nicht einmal auf allen Kunstgebieten, so etwas wie einen eigenen Stil gewonnen — es sei nur an das Denkmalselend erinnert, dem erst der Hamburger Roland-Bismarck ein Ende machte. Die feinsten seelischen Volkskräfte unterliegen nicht einem so raschen Stoffwechsel wie die politischen und wirtschaftlichen; je tiefer sie in der Volksseele schlummern, um so länger brauchen sie zum Erwachen. Auf unsern Fall hier angewandt: die Befreiung von Zunft- und Heimatszwang, die Entfesselung der Persönlichkeit, die der dritte Stand zuwege gebracht hatte, kam auch dem vierten zugute. Aber es dauerte noch ein ganzes Menschenalter, bis in Frankreich, dem führenden Lande der europäischen Malerei, der vierte Stand als Subjekt und zugleich als ernst zu nehmendes Objekt in das Reich der Kunst eintrat: im Jahre von Napoleons erstem Sturz wurde der geboren, der im Jahre der Februar-Revolution den verwöhnten Parisern das erste echte Bauernbild vorführte, Jean François Millet.

Jean François Millet war kein Vollblutfranzose, vielmehr als normannischer Bauernsohn in der Nähe von Cherbourg geboren, nahe dem Ärmelkanal, wo er als Kind die Schiffe an den Klippen stranden und die Leichen ans Land treiben sah. Im Kampf mit der Scholle hatte sich der Ernst der Arbeit seiner schwerlebigen, tief empfindenden Seele früh eingeprägt und ihn, von frommer Familientradition behütet, siegreich durch alle Anfechtungen des verführerischen Seine-Babel hindurchgeführt. Nur künstlerisch war er ihnen erlegen, insofern er, nach einer ihm wenig zusagenden Lehrzeit im Atelier des damals viel gefeierten Historienmalers Delaroche, um mit seinem jungen Weibe Brot zu haben, leichte Säckelchen im Stil des französischen Schäferspieles malte, wie sie in Paris immer ihren Käufer fanden, bis, wie man erzählt, eine vor einem solchen Bilde aufgefangene wegwerfende Bemerkung ihn zum Entschluß brachte, lieber samt seinem Weibe zu hungern, als nicht das zu malen, was ihm auf

die Seele brannte. Und so malte er sein erstes Bauernbild, das im Salon von 1848 Aufsehen erregte, den „Kornschwinger“ (Abb. 289).

Was war der Bauer, wenn wir von den immer noch üblichen typischen Monatsbildern absehen, bisher in der Kunst gewesen? Ein betrunkenen, streitsüchtiger Rüpel bei den Holländern, ein salbenduftender Seladon bei den Franzosen — ernst hatte ihn in dem, was ihm seine Würde und seine geheiligte Stellung verleiht, im Ringen mit der Scholle ums liebe Brot, in seiner Arbeit, niemand genommen. Selbst die Kämpfe des vierten Standes gegen den dritten, der sich von der Beute der Revolution den Löwenanteil gesichert hatte, waren für die Künstler nur ein Anlaß geworden, ihn als „notleidenden Agrarier“ hinzustellen und Mitleid für ihn zu wecken — bei seiner Arbeit hatten sie ihn nicht aufgesucht.

Und nun das erste echte Bauernbild, der „Kornschwinger“! Was werden die Pariser davor für Augen gemacht haben? An Nasenrümpfen und Stichelreden hat es sicher nicht gefehlt, doch fand wenigstens ein Kritiker Worte unumwundener Anerkennung: „Der Kornschwinger“, heißt es da, „welcher seine Schwinge mit dem von zerlumpter blauer Hose bedeckten Knie erhebt und mitten in einer Säule von goldigem Staube das Korn aus seinem Korb aufsteigen läßt, krümmt den Rücken in der meisterlichsten Weise.“ Er lobt dann den Farbenzusammenklang und schließt: „Die staubige Wirkung der Spreu, welche beim Schütteln herumfliegt, kann nicht besser wiedergegeben werden.“ War es nun dies, was den Maler in Millet gereizt hat, die Goldfarbe der aufgeschüttelten Körner inmitten des aufliegenden Goldstaubes der Spreu? Fast wird es zur Gewißheit, wenn man seine früheste Jugenderinnerung liest. „Ich erinnere mich“, erzählt er seinem Freunde Sensier, „daß ich eines Morgens durch Stimmen in dem Zimmer, worin ich schlief, erwachte . . . Der Staub des Zimmers tanzte in einem Sonnenstrahl, der durch das hohe, schmale Fenster fiel. Ich sah oft, daß der Sonnenschein diese Wirkung ausübte, da das Haus gegen Osten lag.“ Wer die frühesten Kindheitseindrücke zu deuten weiß, wird in diesem ersten künstlerischen Erlebnis, das sich seiner Phantasie unverlierbar eingeprägt hatte, eine Spur des



Abb. 289. J. F. Millet: Der Kornschwinger

Weges zu seiner künftigen Größe erkennen. Einem ähnlichen Farbenerlebnis verdankte ja auch, wie wir sahen, Potter das seltene Arbeitsporträt seines Häcksel-schneiders; wie mußte es erst den packen, dem es in der kalten, herzensöden Fremde wie ein Heimatsklang war aus der eigenen, zwar harten, aber vom Frieden des Elternhauses umhегten Jugendzeit!

Das Bild ward vom Staate angekauft. Aber der Maler des Landlebens mußte auf dem Lande leben. Da vertrieb ihn schon gleich im nächsten Jahre die Cholera aus Paris, und er folgte einem Freunde nach dem Dörfchen Barbizon am Rande des Waldes von Fontainebleau, wo sich seit einem Jahre der Landschaftsmaler Theodor Rousseau und andre angesiedelt hatten, der Anfang der berühmten Schule von Barbizon. Damit hatte Millet seine künstlerische Heimat gefunden, die er bis zu seinem Tode 1875 nicht mehr verließ; nach Paris kehrte er nur vorübergehend wieder zurück.

Hier nun in Barbizon war Millet in seinem Element; er durchstreifte die Wälder und erlebte mit seinen Künstleraugen die Arbeit der Bauern. Freilich mischte sich in die Freude, für die Kunst ein neues, jungfräuliches Stoffgebiet entdeckt zu haben, ein tieferster, fast schmerzlicher Zug. „Bauernmotive“, so erklärt er in einem Briefe aus diesen Jahren, „liegen meiner Natur am nächsten. Ich muß Ihnen nämlich selbst auf die Gefahr hin, für einen Sozialisten zu gelten, gestehen, daß dies die Seite des menschlichen Lebens ist, die mich am meisten ergreift.“ Und weiter gesteht er: „Niemals erscheint mir die heitere Seite; ich weiß nicht, ob sie existiert, und ich habe sie niemals gesehen. Das Heiterste, was ich kenne, ist die Ruhe, das Schweigen, das so köstlich ist, im Walde sowohl wie auf dem Acker. Man sitzt unter Bäumen und empfindet alles Wohlbehagen, alle Ruhe; und plötzlich sieht man auf dem schmalen Weg, wie ein armes Wesen, mit einem Reisigbündel beladen, daherkommt. Die unerwartete und sprechende Art, wie diese Gestalt vor einem auftaucht, ruft uns augenblicklich die ernste Bestimmung des menschlichen Daseins, die Arbeit, ins Bewußtsein (Abb. 290). Auf den Äckern wie auf der unfruchtbaren Heide sieht man Gestalten hacken und graben. Man sieht, wie sich diese oder jene in den Hüften aufrichtet und sich den Schweiß mit dem Handrücken abwischt. »Im Schweiß deines Angesichtes sollst du dein Brot essen« — ist das eine fröhliche, lustige Arbeit, wie uns gewisse Leute gern einreden möchten? Und doch liegt darin für mich die wahre Menschlichkeit, die große Poesie!“



Abb. 290. J. F. Millet: Reisigsammler.
Bleistiftskizze

Das war hinfort sein Programm, in dem sich Mensch und Künstler die Hand reichten, ja eins waren; alle seine Werke sind fortan, ohne daß eine eigentliche Entwicklung erkennbar wäre, nur die Ausführung dieses Programms, von dem je nach dem künstlerischen Erlebnis bald diese, bald jene Nummer zur Ausführung kommt. Seine schwer-mütige Künstlerseele ist durchtränkt von der traurigen Notwendigkeit dieser bäuerlichen Arbeit, und indem er sie zu gestalten sucht, fühlt er die schmerzliche Freude, sie aus dem Elend zu einem höheren Dasein, in das Reich der Kunst zu erheben, und darum findet er hier die „große Poesie“.)

Schon das Jahr nach seiner Übersiedelung nach Barbizon, 1850, brachte seinen „Säemann“ (Abbild. 291), den Urahn aller der Säemänner, die seitdem unsere Kunstausstellungen bevölkern bis hinab zu dem Koloß von Fritz Klimsch. Weit ausgreifend schreitet ein Bauer, dessen Füße in Holzschuhen stekken, die Samentasche an der linken Schulter, über das frisch gepflügte Feld und streut mit mächtiger Gebärde den Samen in die geöffneten Furchen. Der Arbeitsakt ist von der Seite erfaßt, wo der Ausschlag der beteiligten Gliedmaßen am größten ist. Freilich geht, wie ein Versuch lehrt, der Augenblick, wo der rechte Arm am weitesten ausholt, dem Vorsetzen des rechten Fußes um einen kleinsten Zeitteil voraus. Aber der Künstler will ja kein Momentbild geben wie die



Abb. 291. J. F. Millet: Der Säemann

photographische Kamera, sondern ein optisches Erinnerungsbild, wie es die langsam arbeitende Netzhaut unseres Auges festhält, sonst würde der eigentliche künstlerische Faktor fehlen; denn nur was durch eine Menschenseele hindurchgegangen ist, darf den Anspruch erheben, Kunst zu sein. Und wie stellt er seinen Bauer in die Landschaft hinein? Der Augenpunkt ist tief genommen, so daß der Horizont hoch hinaufgeht: wenig Himmel, viel Erde, deren höchste Kimmung ihn fast zu verschlingen droht: so scheint er auf Gedeih und Verderb der mütterlichen Erde verhaftet. Rechts am Horizont das dem Säen folgende Eggen, am bewölkten Himmel Vogelschwärme, von dem eggenden Gespann aufgeschreckt: sie wollen ernten, wo sie nicht gesät haben — die Kleinheit aller dieser Objekte hebt die einsame Gestalt fast zu monumentaler Größe. Der „erhabene Rhythmus“ seines Tuns wirkt um so packender, als sich mit ihm die Vorstellung der Grundlagen aller Kultur verbindet. Der da schreitet, ist nicht ein Individuum, sondern ein Typus, und der Säeakt, den er ausführt, ist selbst ein typischer: seit Uranfang, und in Zukunft, soweit nicht dem Menschen die Maschine diese Arbeit abnimmt, ist die Bewegung keine andre gewesen und wird keine andre sein, weil sie im Organismus des Menschen begründet ist. Solche Vorstellungen und Gefühle geben gewissermaßen den Resonanzboden ab für die Tonwirkung des Gemäldes. Freilich eine ernste und schwere, der getreue Nach-

klang der Seelenstimmung des Künstlers. Trüb und schwer wie diese ist auch seine Farbe: sonnige Heiterkeit ist seiner Seele wie seiner Kunst fremd, der gerade Gegensatz zu dem ihm eng verbundenen Corot, der, gleich ihm in Barbizon angesiedelt, den Wald von Fontainebleau in duftige Farben tauchte und mit tanzenden Nymphen bevölkerte.

Das nächste Bild von europäischer Berühmtheit sind seine „Ährenleserinnen“ (Farbentafel V). Wie das Bild vom „Säemann“ durch Jesu

Gleichnis: „Es ging ein Säemann aus, zu säen seinen Samen“, fast eine religiöse Weihe erhält, so klingen auch bei den „Ährenleserinnen“ biblische Erinnerungen mit, die Novelle von der armen Ruth und dem reichen Boas, wie wir sie im ersten Teile S. 260 ff. verfolgt haben. Es ist die Armut, die von den Brosamen lebt, die von des Reichen Tische fallen. Was sind die paar Halme, die die drei Frauen auflesen dürfen, gegen den reichen Erntesegen, der dort im Hintergrund, den Horizont turmartig überschneidend, in riesigen Getreideschobern aufgespeichert wird! Rechts in der Ferne liegt der Gutshof, dessen Verwalter zu Pferde die Arbeit überwacht. Nur die eine der Frauen reicht mit ihrem Kopftuch an die Horizontlinie heran, die beiden andern bleiben weit darunter und geben so Raum für die Hintergrundszene. Uns interessiert natürlich vor allem wieder der Arbeitsakt selbst. Und da liegt der tiefe Eindruck der Szene zum guten Teil in seiner Verdoppelung. Wie die Architektur, um reicher und prächtiger zu wirken, statt der einfachen Türme und Säulen gekuppelte einführt, wie der Redner ein Wort wiederholt, um es eindringlicher zu machen, so hier der Maler. Aber er gibt sie nicht gleichförmig einexerziert, wie in der ägyptischen Kunst. Gleich ist nur die Grundlage des Vorgangs, das mühselige tiefe Bücken im Vorwärtsschreiten, verschieden dagegen die feinere Bewegung der ausgestreckten Hände: während die eine bereits eine Ähre erfaßt hat, greift die zweite erst nach ihr, der ausgestreckte Zeigefinger gibt das Ziel noch genauer an. Auch sonst differenziert der Künstler: die eine Frau sammelt die Ähren — sie hat bereits einen ziemlichen Vorrat — im aufgeschürzten Rock, die andre kommt noch mit der linken Hand aus, die sie auf den Rücken legt. Sind so die Rollen des eigentlichen Arbeitsaktes unter diese beiden verteilt, so fügt die dritte den Ausgangspunkt hinzu. Sie steht, für die Blickführung nicht ohne Bedeutung, im rechten Winkel ihren Genossinnen zugekehrt, eben im Begriff, sich zu bücken. Sprechend aber ist die Gebärde der rechten Hand, die sie wie eine Zange bereit hält, um zuzugreifen, sobald das Auge das Ziel erspäht hat. Wir sehen zwar den Blick nicht, aber wir spüren ihn, ebenso wie die Greifbewegungen der drei Frauen suggestiv auf uns wirken, der beste Beweis für die Gewalt, womit der Künstler



Abb. 292. J. F. Millet: Ausruhender Winzer



DIE ÄHRENLESERINNEN. VON JEAN-FRANÇOIS MILLET
Paris, Louvre



Abb. 293. J. F. Millet: Der Mann mit der Hacke

heit auch in ihnen steckt, mitempfindend ermißt und genießt. Die Farben sind hier fröhlicher als im „Saemann“, das bringt schon die Jahres- und Tageszeit mit sich, aber die großen Formen bleiben gewahrt; das Sonnenlicht hat bei Millet noch nicht die Kraft, sie aufzulösen.

Die Krönung dieser Reihe ist sein berühmtestes Bild, sein „Angelus“, das Abendläuten (S. u. E., Abb. 687), das dem Labora das Ora hinzufügt: das Gebet ist die notwendige Ergänzung der harten Arbeit; es ist Trost, Labsal, Stärkung, Wiederherstellung des seelischen Gleichgewichts und als solches Bedürfnis und Wohltat zugleich.

Hebt dies Bild die Arbeit mit Glück in die versöhnende religiöse Sphäre empor, so scheut sich Millet doch anderseits auch nicht, mit erschreckender Deutlichkeit zu zeigen, wie das Übermaß schwerer körperlicher Arbeit den Menschen zum Untermenschlichen herabzieht und fast zum Tier erniedrigt. „Der Mann mit der Hacke“ (Abb. 293) ist wohl das Erschütterndste, ja Abstoßendste, was er je gemalt hat. In der Tat liegt etwas vom wilden Tier in diesem Bauern mit der niedrigen, zurückfliehenden Stirn, dem Spitzschädel und dem struppigen Haar, der da, auf seine Hacke gestützt, mit verzerrem Gesicht und offenem Munde wie ein Idiot ins Leere starrend einen Augenblick rastet. Wie aufreibend die Arbeit im Sonnenbrande ist, die diese Verwüstungen in dem Ebenbilde Gottes angerichtet hat, zeigt ringsum der steinige Boden, der nur Dornen und Disteln trägt. So hat denn das Bild im Salon von 1863 einen Sturm der Entrüstung entfacht und seinen Schöpfer in der öffentlichen Meinung in den Verdacht des Sozialismus gebracht. Allerdings hat dieser arme Teufel nicht das Recht, als Vertreter seines Standes, als Typus, zu gelten wie so viele andre Milletsche Bauern, und darum wirkt er, so sehr sich auch Millet gegen eine solche Auffassung wehrte, wie eine Anklage im Sinne der von der herrschenden Gesellschaft verfemten sozialistischen Idee. Aber dieser „cri de la terre“, dieser „Schrei der Erde“ war doch auch künstlerisch so abstoßend, daß zu der politischen Gegnerschaft die der akademischen Künstlerkreise hinzutrat und dem Künstler viel Verdruß bereitete.

von unsrer Phantasie Besitz ergreift. Aber eines vermeidet der Künstler: Mitleid will er nicht erwecken: „Die Ährenleserinnen“, so sagt er, „lesen ihr Brot, Brosamen für Brosamen, mit jener tätigen Gelassenheit, welche die Tugend der Bauern ausmacht“. So bleibt uns nur das große menschliche Mitgefühl, welches auch diese Lebensformen als etwas Gegebenes, Naturnotwendiges, Gottgewolltes ansieht und den Wert, der trotz aller Armut und Beschränktheit



Abb. 294. J. F. Millet: Der Tod und der Holzsammler

und Mund und die eine Schulter beschattet ist, auch dies in seiner Weise ein Bild, dessen erschütternder Eindruck gleichfalls durch keine Spur von Humor gemildert wird.



Abb. 295. J. F. Millet: Der Gang zur Arbeit

Ein Seitenstück zu dem „Mann mit der Hacke“ ist der „Ausruhende Winzer“ in Pastell (Abbild. 292), der sich inmitten des Reb-
geländes seiner Holzschuhe entledigt hat und, den aufrecht stehenden Stiel seiner Hacke neben sich, die arbeitsmüden Hände vor sich zur Erde sinken läßt, auch er offenen Mundes ins Leere starrend; die Sonne steht hoch, so daß sein Gesicht bis auf Nase

Jenes andre Bild, das in diesen Zusammenhang gehört, „Der Tod und der Holzsammler“ (Abbild. 294), und das, heute für uns unbegreiflich, von der Jury vom Salon 1859 zurückgewiesen worden war, hatte wenigstens die uralte, durch Lafontaine erneuerte äsopische Fabel für sich und besaß daher etwas von dem grimmigen Humor der alten Totentanzbilder, wenn auch das Gausige des Totengerippes fast verhüllt ist und das geflügelte Stundenglas uns stört; aber die Komposition an sich, das hilflose Anklammern des Ärmsten an seine schwere Bürde und die durch das Auseinanderstreben nach zwei verschiedenen Seiten sich ergebende Spannung erinnert an die Wucht des Holbeinschen Totentanzes (S. u. E., Abb. 589). Hier triumphiert bei Millet der tiefere Sinn über die Armseligkeit der Erscheinung.



Abb. 296. J. F. Millet: Kartoffelernte. Kohlezeichnung



Abb. 297. J. F. Millet: Spatenarbeiter. Radierung

Doch sind dies nur die ragenden Merksteine der Milletschen Kunst, soweit sie sich in ihrem Hauptgebiet, dem Leben der Bauern, bewegt. Aber es gibt überhaupt fast kein Vorkommnis im bäuerlichen Leben, das der unermüdliche Zeichner nicht mit dem Stift festgehalten hätte, auch ohne daß es sich jedesmal zu einem Pastell- oder Ölgemälde verdichtete.

Da ist schon gleich „Der Gang zur Arbeit“, ein anscheinend noch jüngeres Paar, das in Holzpantinen zum Kartoffelausmachen in die kühle Morgenfrühe hinausschreitet (Abb. 295). Der Mann trägt die Gabel auf der Schulter, die Hacke hängt in dem linken, in die Hosentasche gesteckten Arm; die Frau hat, ein hübsches Motiv, den Korb über den Kopf gestülpt und sieht aus dem Bilde heraus — sonst fühlen sich Millets Bauern meist ganz unbeobachtet. Ein andermal folgt derselbe Mann der auf einem Esel sitzenden Frau; sie sitzt seitlich auf dem Rücken des Tiers und verschwindet fast bis an die Knie in dem einen der ihm aufgeschnallten Packkörbe. Dem Kartoffelausmachen geht das Legen der Kartoffeln voran. Auf einem Ölgemälde hackt der Mann den Boden auf, während die jugendliche Frau die aus ihrer Schürze genommenen Knollen in das Erdreich fallen läßt. Beim Kartoffelausmachen beteiligt sich auf einer Kohlezeichnung (Abb. 296) auch das Kind des Paares, während der Esel im Hintergrund steht. Auf einer andern ist genau der Moment erfaßt, der dem „Angelus“ vorhergeht, so daß es wie eine Vorstudie zu diesem erscheint: der Mann hebt mit Hilfe der Frau den schweren Kartoffelsack auf die Schiebkarre; das Tagewerk ist getan, nur noch wenige Augenblicke, da erklingt vom fernen Dorfe her das Abendläuten: Angelus! — „Feierabend“, so schreibt man auch am besten unter das Bild „Der Mann mit der Jacke“, der die Hacke niedergelegt hat und mit dem Arm in seine Jacke fahrend sich zur Heimkehr anschickt. Die „Spatenarbeiter“ schenkt uns eine Radierung (Abb. 297)



Abb. 298. J. F. Millet: Wollekratzende Frau



Abb. 299. J. F. Millet: Wasserholerinnen. Kohlezeichnung

unter genauer Beobachtung des Arbeitsakts verdoppelt; der eine setzt gerade den Fuß auf den Spaten, der andre wirft den Abstich herum; damit ist der Arbeitsrhythmus für die Einfühlung des Beschauers festgelegt, der Wechseltakt, der den Kräfteverbrauch schont, indem er ihn regelt. Eine andre Radierung gibt, analog dem „Mann mit der Hacke“, den erschöpft auf den Spaten gestützten „Ausruhenden Spatenarbeiter“.

Geruhssamer ist das Leben seiner Hirten und Hirtinnen, die er mit ihrer Schafherde gern so gegen den lichten Himmel stellt, daß die sanft gerundeten Rücken der Wollträger mild aufschimmern. Die Hirtinnen sind dabei, wie es dem Weibe geziemt, nicht müßig, sie sind mit dem Strickstrumpf beschäftigt (wie man vielerorts auch strickende Hirten antrifft), bald ihren Schützlingen langsam voranschreitend, bald seitab im Schatten am Waldesrand sitzend. Auch eine spinnende Ziegenhirtin fehlt nicht.

Schafschur und Schweineschlachten, zu letzterem freilich nur die für das widerpenstige Borstentier höchst ungemütlichen Vorbereitungen, während die sprichwörtliche Sanftmut seines Leidensgefährten sich auch bei dieser Prozedur nicht verleugnet, haben gleichfalls in Millet einen Interpreten gefunden. Von Frauenarbeit sei noch die wollekratzende Frau (Abb. 298) und die Wäscherin am Waschkübel erwähnt. Die erstere nimmt das Thema der Kathedrale von Chartres echt bäuerlich wieder auf (I Abb. 434), der Vergleich ist sehr lehrreich. Besonders stimmungsvoll sind zwei Zeichnungen: zwei Wäscherinnen und zwei Wasserholerinnen — wer denkt dabei nicht an Rebekka am Brunnen und andre Geschichten des Alten und Neuen Testaments? — von der im Mondlicht schimmernden Wasserfläche sich wirkungsvoll abhebend (Abb. 299). Wie kann man an dem vollen rechten Winkel, den die gebückte Wasserschöpferin mit der aufrecht stehenden bildet, die von der Wirbelsäule geleistete Arbeit abmessen, wie durchschneidet die stehende fast heroisch die ganze blinkende Fläche des Seinflusses, hinter der still und groß der Vollmond aufsteigt! In einer groß vom niedrigen Horizont sich abhebenden, echt Milletschen Figur wächst die Wasserträgerin unserer Abb. 300 empor, deren landesübliches Tragmotiv den Künstler gefesselt haben muß, weil es ihm gerade das lieferte, was seiner Gestaltungskraft so sehr zusagte, den groß gesehenen, geschlossenen Umriß. Wieder andre Motive liefert der Wald, der mit einem Reisigbündel sich schleppende Alte (Abb. 290), „Der Tod und der Holzsammler“ (Abb. 294), zwei Holzträgerinnen, die aus dem Dunkel des Waldes auftauchen, endlich „Die Baumsäger“ in kräftig angespannter, rhythmisch

aufgefaßter Arbeitsbewegung. Daß der Maler der Landarbeit auch für das Leben der städtischen Arbeiter ein Auge gehabt hat, beweist u. a. ein Bild „Steinbrecher bei den Erdarbeiten am Montmartre“.

Mit dieser Übersicht über das Arbeitsgebiet Millets, soweit es unser Thema berührt, ist über die eigentlich malerische Seite noch so gut wie nichts gesagt. Das Entscheidende hierfür ist, daß er seine Bauern draußen bei der Arbeit im Freien aufsuchte, daß er sie in ihrer Einheit mit, in ihrer Abhängigkeit von der Natur, malerisch in dem atmosphärischen Wechsel von Luft und Licht erschaute und mit dem Zeichenstift festhielt, daß dieses „en plein air“ und nicht das künstliche Atelierlicht für seine Schöpfungen maßgebend wurde. Damit ist Millet, wenn nicht der Vater, so doch der Vorläufer des Pleinairismus geworden. Warum zog er auch nicht entfernt die

Konsequenzen dieser Richtung? Nicht darauf kam es ihm an, eine neue Maltechnik anzugeben, sondern dem, was in seiner Seele lebte, Ausdruck zu verleihen. Dafür suchte er die große Form, und diese fand er am leichtesten nicht im formauflösenden freien Sonnenlicht, sondern am trüben Tag oder im Halblight der Dämmerung, die er seinen besten Lehrmeister nennt, weil sie alles Unnötige ausschaltete und erkennen ließ, ob die Figuren und Gegenstände eines Bildes in notwendiger und zwingender Beziehung zueinander stehen, und nicht, als hätte der Zufall sie zusammengebracht. Diese große Form in ihren verschwimmenden Umrissen festzuhalten, fand er im Kohlestift das rechte Mittel. Durch diese, dem ethischen Grundzug seines Wesens wie seinem Temperament gemäße künstlerische Einstellung, wonach die Größe in der Auffassung des Künstlers liegt und alles groß wird, wofern es einer großen Idee dienstbar wird, war auch die Farbengebung bestimmt; selbst auf einem sonnigen Erntebild wie die „Ährenleserinnen“, erscheint sie uns, die wir durch den späteren Impressionismus hindurchgegangen sind, schwer und gedämpft. Ein besonderes malerisches Mittel fand er in der Überstrahlung der Figuren durch den leuchtenden Abendhimmel. „Komm, wir wollen hinaus zum Sonnenuntergang gehen“, ruft er einmal aus. „Sieh die Bewegung dieser Männer, wenn sie die Garben mit den Forken aufladen, es ist wundervoll, wie groß die Gestalten gegen den Abendhimmel stehen! Erscheinen sie nicht wie Riesen in der verschwimmenden Dunkelheit? Sind die Figuren, die sich dort bewegen, nicht wie die Geister der Felder? Wir wissen, es sind nur arme menschliche Kreaturen. Es ist eine Frau, die sich unter ihrer Last beugt. Aber sind sie in der Ferne nicht



Abb. 300. J. F. Millet: Wasserträgerin. Gemälde

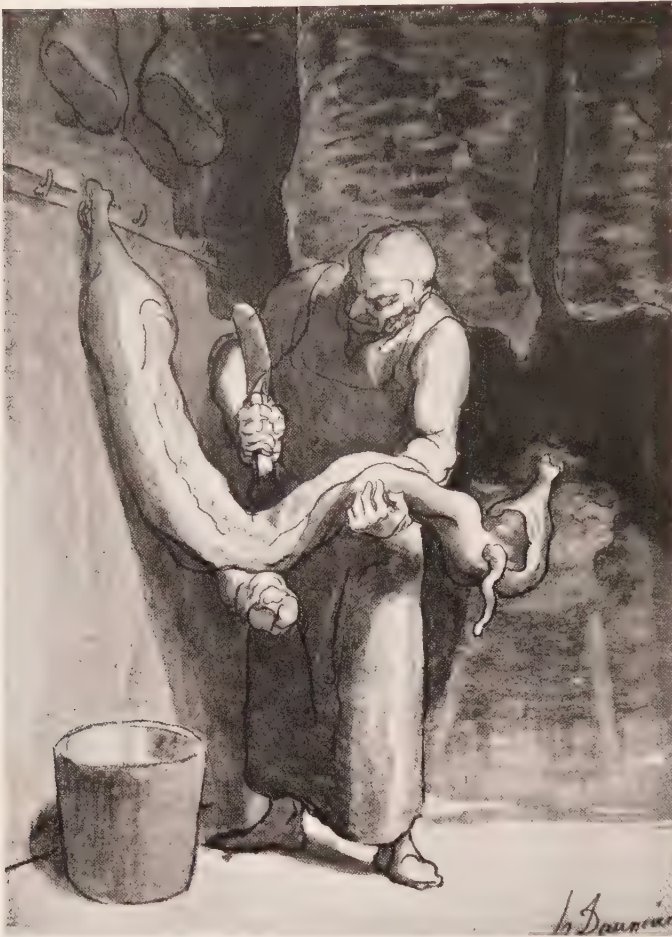


Abb. 301. Honoré Daumier: Der Fleischer. Getuschte Federzeichnung

herrlich? Sieh, wie sie die Last auf ihren Schultern im Zwielficht balanciert! Das ist großartig, das ist geheimnisvoll!“ Diese heroische Verklärung der Arbeit und des arbeitenden Volkes hat in jenen beiden in den leuchtenden Abendhorizont aufragenden Gestalten des „Angelus“ einen fast mystischen Ausdruck gefunden.

So spricht aus dem Gesamtwerk Millets neben dem sozialen Element nicht minder klar und deutlich das religiöse, und es ergibt sich im Vergleich zum Mittelalter eine merkwürdige Umkehrung der Vorzeichen: war die profane bäuerliche Arbeit im Kreislauf des Jahres von der mittelalterlichen Scholastik in ihr System und damit auch in ihre Bildersprache aufgenommen worden, so gewinnt sie bei Millet abseits der offiziellen Kirche einen religiösen Klang, und dieser ist um so tiefer und

voller, weil er aus einer Welt und Leben so innig umfassenden Künstlerseele stammt, der die Auflehnung gegen die göttliche Ordnung ebenso fern lag wie gegen die weltliche. Wenn Millet von dem Künstler verlangt, jeder solle einen Zentralgedanken haben, *une pensée mère*, den er mit der ganzen Kraft seiner Seele ausdrücke und anderen einprägen, so war dies tiefe Mitgefühl sein Zentralgedanke, seine *pensée mère*.

Mit Millet begegnet sich — eine der großen Überraschungen, welche die Pariser Ausstellung von 1900 brachte — auf dem Gebiet des Arbeitsbildes der größte Karikaturist des 19. Jahrhunderts, Honoré Daumier, ja, er ist für Millet erwiesenermaßen in der großen Form, die dieser suchte, vorbildlich gewesen, im eigentlich Malerischen ihm sogar zweifellos überlegen. Andererseits aber könnte man es vielleicht dem Einfluß Millets zuschreiben, daß Daumier in den wenigen wirklichen Arbeitsbildern, die wir von ihm haben, seiner tief eingewurzelten Spottlust, seiner ironischen Neigung, die Charakteristik bis zur Karikatur zu treiben, Zügel angelegt und „der Größe der natürlichen sinnvollen, wenn auch niedrigen Arbeit, ihrer verschwiegenen Tragik und melancholischen Resignation“ gleich Millet seinen Tribut gezahlt hat. Zwar solange er Feder oder Stift handhabt, steht der Duktus seiner Hand in Gefahr, in Karikatur



DIE WÄSCHERIN. VON HONORÉ DAUMIER

Paris, Privatbesitz

zu verfallen, so z. B. sein „Fleischer“ (Abb. 301), eine mit Tusche vertriebene Kohlezeichnung; man sehe allein die Umrisse des an einem Bein aufgehängten geschlachteten Schweins, das unter dem Hackmesser in zwei Teile auseinanderfällt, die sich gegenseitig übereinander lustig zu machen scheinen; auch die von großem Verständnis für den Arbeitsakt zeugende Gestalt des kahlköpfigen Fleischers wirkt einigermaßen grotesk. Anders sein „Arbeiter mit dem Schubkarren“ in Rückenansicht, mit müde einknickenden Knien die schwere Last vorwärts stoßend — gibt er nicht ganz in der ergreifenden



Abb. 302. Honoré Daumier: Arbeiter mit Schubkarre. Zeichnung

Weise Millets, unter Ausscheidung alles Nebensächlichen, nur das Wesentliche des Arbeitsaktes ohne allen satirischen Beigeschmack? (Abb. 302). Ebenso sagt er in seinen Wäscherinnen aller Satire ab. „Er fand diese derben Waschweiber von einer wuchtigen und schlichten Schönheit, sie gaben dem alten Quartier, in dem er hauste, dem Treiben am Quai d'Anjou eine so vertraute und großartige Belebung. Sie erschienen ihm wie die Heldinnen seiner Kleinwelt, dieser Welt um den Fluß mit seinen hohen, geraden Ufermauern, den einfach großgewölbten Bogen der Steinbrücken und dem Kranz der langgestreckten Uferstraßen mit ihren schiefwinkeligen, unregelmäßigen Häuserfronten“ (E. Klossowski). Wie eine Vorstufe zu dem Gemälde, das wir in Farbendruck geben, erscheint ein Entwurf auf Holz, zwei Waschfrauen, von denen die eine, einen Ballen Wäsche unter dem Arm, von oben kommend eben die unterste Stufe der hohen Quaitreppe betritt, während umgekehrt die zweite nach getaner Arbeit, ihre Last auf dem Rücken, gerade auf der obersten Stufe angelangt ist. Einen viel prägnanteren Moment erfaßt unser Gemälde. Wir erinnern uns, welchen Eindruck das plötzliche Auftauchen eines armen Holzsammlers aus dem Walde auf Millet machte. Daumier malt das plötzliche Auftauchen von Mutter und Kind auf der obersten Bordschwelle



Abb. 303. Gustave Courbet: Die Steinklopfer, 1851. Gemäldegalerie, Dresden

im Ausschnitt der niedrigen Quaimauer. Blockartig hebt sich innerhalb dieses monumentalen Rahmens, in den verschwimmenden einfachen Umrissen selbst monumental, die geschlossene, den größten Teil der Bildhöhe einnehmende Gruppe als dunkle Masse mit wirksamen Ausschnitten von dem von der Abendsonne warm erleuchteten jenseitigen Ufer ab, von dem treppenförmigen Aufsteigen der Häuserzeile begleitet, die ihren höchsten malerischen Akzent gerade über das Haupt der Wäscherin setzt. Ihr Tagewerk ist getan, nur das Wäschebündel unter ihrem Arm und das Schlagbrett, das die Kleine eifrig trägt, redet von ihm und lenkt unsern Blick wieder hinunter zu der grünlichen Flut, an der sie verrichtet wurde. Jetzt ist die Frau ganz mütterliche Sorgfalt, sie beugt sich zu dem Kinde nieder, das an ihrer großen freien Hand mit weitem ungeschickten Schritt die letzte Stufe nimmt. So klingt beides, Arbeitsamkeit und Mütterlichkeit, vom warmen Schein der Abendsonne verklärt, zu einem tiefen, vollen Akkord zusammen, der selbst bei Millet kaum seinesgleichen hat. Dramatischer ist die Auffassung eines andern Gemäldes, wo die Mutter, einen schweren Wäschekorb im Arm, mit ihrem Kinde, das sich ängstlich an ihrem Rock festhält, gegen den starken, einem Gewitter vorangehenden Sturmwind ankämpft, der in ihren Kleidern wühlt. „Es ist nicht mehr ein fabelhaft stark empfundener physischer Vorgang, alle Sorge des Lebens, alle Ruhelosigkeit des Daseins, das ganze harte Erdschicksal scheint sich darin zu verkörpern.“ Für uns ist die Erkenntnis tröstlich, daß dem gefürchteten Satiriker der politischen und sozialen Zustände Frankreichs die Geißel des Spottes angesichts der ehrlichen Arbeit entfällt; es ehrt den Menschen im Künstler, daß er ihr nicht bloß Sympathie zollt, sondern sie durch seine Kunst zu heroischer Größe erhebt (Farbentafel VI).

Neben Millet, den Bauernsohn aus der Normandie, tritt ein andrer Bauernsohn aus der Franche-Comté, Gustave Courbet, man möchte sagen, in allem sein Gegenspiel, wie dies schon Richard Muther scharf herausgearbeitet hat. Hatte sich der schüchterne Millet in Paris nie wohl gefühlt, so legte es der sinnenstarke Courbet, er, der Provinziale, darauf an, die feinen Pariser durch grobe Manieren vor den Kopf zu stoßen. Hatte jener das Urteil der Welt und der Jury ruhig über sich ergehen lassen, so brach sich dieser mit kräftigen Ellenbogen Bahn: als man im Weltausstellungsjahr 1855 elf Bilder von ihm angenommen, eins dagegen abgelehnt hatte, zog er auch die übrigen zurück und stellte alle zwölf in einer Holzbaracke nahe dem Eingang der Weltausstellung zur Schau. Während Millet ein eng begrenztes Stoffgebiet pflegte, ist Courbet in allen Sätteln gerecht, im Figurenbild wie in der Landschaft, im Stilleben wie im Porträt, im Tierbild wie in der Marine, im Leben der Straße wie im Boudoir der Halbwelt. Ist man überrascht von dem kleinen Format der Milletschen Gemälde, so malte Courbet mit Vorliebe in Lebensgröße. War Millet ein großer Künstler, aber nicht eigentlich ein großer Maler, sind seine Farben meist trüb und schwer, so lacht aus Courbets Bildern die sinnliche Freude an der Farbe, die ihn zum Vorläufer der Impressionisten macht. War Millet noch in den ersten Jahren in Barbizon froh, wenn er einen Laib Brot im Hause hatte, so ließ Courbet durch die Presse ausposaunen, er habe in sechs Monaten 137 000 fr. verdient. Hat Millet im ganzen Leben keine Zeile für die Öffentlichkeit geschrieben, so erließ Courbet, wie das ja auch neuerdings Mode geworden ist, künstlerische Manifeste voll naiver Eitelkeit und Großsprecherei. War Millet nur durch sein soziales Mitgefühl mit dem Bauernstand in den Ruf eines Sozialisten gekommen, so bezeichnete sich Courbet selbst als solchen. In der Kunst wie in der Politik war er Revolutionär, nur daß er in der Politik bloß eine groteske Rolle spielte, in der Kunst aber wirklich eine Revolution anbahnte. Er erklärte den Krieg den beiden damals herrschenden Hauptrichtungen, dem Klassizismus und der Ro-



Abb. 304. Gustave Courbet: Kornsieberinnen. Museum, Nantes.

mantik, und predigte dafür den Realismus. „Der Realismus“, so stand auch auf der Kunstbaracke vom Jahre 1855 zu lesen, und so hat man ihn mit Recht den ersten Realisten genannt. Das künstlerische Manifest dieser neuen Richtung waren seine „Steinklopfer“, die im Salon 1851 eine solche Entrüstung erregten, daß man das Bild vor den Stöcken und Schirmen der Besucher schützen mußte. Wir verstehen das heute nicht mehr, aber damals wirkte es wie ein Faustschlag ins Antlitz

der klassizistischen Schule, der vor lauter Vornehmheit und Regeldienst der Zusammenhang mit dem wirklichen Leben abhanden gekommen war. Millet stellt in seinen Bauernbildern nur sein eigenes Programm auf, Courbets lebensgroße „Steinklopfer“ (Abb. 303) sollten ein allgemeines Kunstprogramm sein, sie hatten eine ausgesprochene Tendenz. Aber daß diese Tendenz nur der einfachen Natur zu ihrem Rechte verhalf, zeigt sich, wie stets in einem solchen Falle, am besten darin, daß wir sie heutzutage gar nicht mehr spüren.

Was sehen wir? Einen Ausschnitt vom staubigen Straßenrain, einen alten Steinklopfer mit der Drahtmaske vor dem Gesicht bei seiner Arbeit im heißen Sonnenbrand, mit erhobenem Hammer Kalksteine zerkleinernd, und einen jungen Gehilfen, der, was er selbst geschafft hat, in einem Korb herbeiträgt, den einen ganz im Profil, den andern im verlornen Profil vom Beschauer abgewandt, zwischen beiden als einziges Kompositionsmittel, gewissermaßen als Bindestrich, eine Hacke, den Arbeitsakt beide Male unfehlbar erfaßt. „Da ist nichts Theatralisches, nichts zurechtgemacht. Schlicht und ehrlich ist alles gegeben. Wie zufällig erblicken wir die beiden Gestalten; beinahe wirken sie ein wenig hart in ihrem Nebeneinander. Es ist das Leben selbst, das zu uns spricht. Und wie eindringlich empfinden wir die Lebenswahrheit! Wir fühlen die Schwere der Last, die der Junge herbeischleppt, fühlen sein schwerfälliges Vorschreiten, besonders eindringlich gemacht durch die am Boden liegende Hacke, an der das Auge weiter gleitet und so die Bewegung fortsetzt. Neben dem Jungen der Alte, den die Arbeit zur Erde niederzwingt. Wie spricht hier die gekrümmte Rückenlinie, das wetterharte, vom breitrandigen Hut beschattete Gesicht, die schwielige Hand, die den Hammer umfaßt, dessen eintönigen Schlag man zu hören vermeint. — Armselige Wirklichkeit. Aber wie wird sie vom Künstler zur Schönheit verklärt durch die Farbe! Ein gelber Strohhut, eine rotstreifige Weste, dazu Blau, Grün, mancherlei Braun und Grau, wie wundervoll klingt das zusammen! Die Früheren sahen nur Schmutz und Lumpen. Daß wir mehr sehen, danken wir solchen Meistern wie Courbet“ (Adolf Grafe). In der Tat, ein echtes, rechtes Arbeitsbild, einfaches Menschentum in schlechter Hülle, aber geadelt durch die Kunst!



Abb. 305. Jules Breton: Heimkehr der Ährenleserinnen. Musée Luxembourg, Paris

Weniger bekannt als das Bild der Dresdener Galerie sind die „Kornsieberinnen“ im Museum von Nantes (Abb. 304), gewissermaßen ein weibliches Gegenstück zu Millets „Kornschwinger“, der Arbeitsakt zierlicher, fast zu zierlich sogar in der die schlechten Körner aus der Schüssel herauspickenden Rechten der zweiten Figur. Außer Millet, möchte man glauben, hat Velasquez’ „Garnwicklerin“ Courbet vorgeschwebt, dieselbe Rückenansicht, derselbe gebeugte Nacken, derselbe ausgereckte bloße Arm; das Wagnis, die Kniestellung in seitlicher Rückenansicht zu geben, hat der Realismus des Malers nicht gescheut und mit sicherem Pinsel bestanden; den knienden männlichen Akt in gerader Rückenansicht zu geben, hatte seinerzeit Tintoretto in seiner „Schmiede des Vulkan“ im Dogenpalast nicht eben mit Glück versucht. Von einer Komposition im Sinne Millets wird man hier ebensowenig reden dürfen wie von dessen sozial-ethischer Einstellung; die Mission Courbets war es, dem eigentlichen Lebenselement der Malerei, der Farbe, den ihr gebührenden Platz zurückzuerobern; die künstlerische Revolution gelang, während er die politische — die ihm vorgeworfene Teilnahme am Umsturz der Vendômesäule während der Commune 1870 war der äußere Anlaß — mit freiwilliger Verbannung büßte.

Auf den Realismus Courbets folgte, literarisch von Emile Zola geführt, der Naturalismus, der ausgesprochene Pleinairismus und endlich der viel gepriesene und ebenso heftig angefeindete Impressionismus. Es versteht sich, daß das Arbeitsbild alle diese Wandlungen an führender, wenn auch allmählich an Bedeutung verlierender Stelle mitmachte, und unter der Nachwirkung Millets erfreute sich das Bauernbild, mit den Ingredienzien der neuen Bewegung gewürzt, großer Beliebtheit. So versöhnte Jules Bretons durch Sentimentalität gesüßter Realismus — er war durch deutsch-sässische Einflüsse befruchtet — alle diejenigen mit dem Bauernbild, die Millets herbe Größe abstieß, soweit er auch von dessen tiefem, umfassendem Menschheitsempfinden entfernt blieb. Statt der stumpf machenden Einsamkeit auf dem Acker betonte er die geselligen Momente des bauerlichen Daseins; auch er tauchte seine Szenen gern in die ersterbenden Farben abendlichen Sonnenlichts. So in seiner „Heimkehr der Ährenleserinnen“ (Abb. 305), wo bereits — symbolisch bedeutsam — die Mondsichel am Himmel steht. Sie kehren gruppenweise heim, besonders liebt



Abb. 306. Jules Breton: Die Lerche

die impressionistische Technik zwar zu eigen macht, aber keineswegs geneigt ist, in strenger Observanz der Lehren der Schule, des Standpunktes *l'art pour l'art*, das stoffliche Interesse auszuschalten. In dem kleinen lothringischen Landstädtchen



Abb. 307. Jules Bastien-Lepage: Heuernte. Luxembourg, Paris

Breton die Gruppe zu dreien, wo zwei Figuren der mittleren zur Folie dienen; hier ist sie auch koloristisch, durch die Farben der Trikolore, ausgezeichnet. Links sieht man den Feldhüter, der die Ährenleserinnen abrufft, die zum Teil nur zögernd Folge leisten und noch rasch eine Ähre zu erhaschen suchen; ganz hinten eine Schafherde — ein heiteres, sozial überaus wirksames, wenn auch eben nicht kraftvolles Bild aus dem Bauernleben, wie es Breton in immer neuen Abwandlungen in hellklingenden Farben auf die Leinwand zauberte. Poetisch angehaucht ist auch das hübsche Mädchen, das dem Morgen- gesang der Lerche lauscht (Abb. 306). Man versteht, daß diese gesüßte Auf- fassung des Landlebens nicht nach dem Geschmack Millets war, der über die Bäuerinnen Bretons spottete, sie seien zu schön, um auf dem Lande zu bleiben, sie sollten nach Paris gehen.

Dem Lyrismus Bretons gegenüber bekennt sich Jules Bastien-Lepage zu einem herben Naturalismus, der sich

Damvillers geboren, ist er neben Schilderungen aus Paris der Bauernmalerei zeit seines Lebens treu geblieben. „Ein Gefühl um- fassender, großer Sympathie zieht ihn zu den ländlichen Wesen hin, die für ihn mit der Erde, mit dem Himmel verwachsen.“ Dies Mit- gefühl mit den gegebenen Lebens- formen rückt ihn Millet nahe, aber er gibt ihm nicht wie dieser durch die Form, sondern eben durch die Farbe Ausdruck. Aus dem Jahr 1878 stammt seine „Heuernte“ (Abb. 307). Wir sind auf freiem Felde, über dem ein bleierner Hochsommertag brütet. Ein Tagelöhnerpaar hat eben zu Mittag gegessen, noch steht der Blechtopf zu seinen Füßen. Der



Abb. 308. Léon L'Hermitte: Auszahlung des Wochenlohnes. Louvre, Paris

Mann in braunem Anzug hat sich quer durch fast das ganze Bild, den gelben Strohhut über das Gesicht gestülpt, im Heu ausgestreckt und schläft, die Frau in gelblichem Rock und schieferblauem, weit ausgeschnittenem Mieder, stiert vornübergebeugt, die Hände vor sich auf den Knien, offenen Mundes ins Leere. Wir kennen von Millets „Ausruhemdem Winzer“, erst recht von seinem „Mann mit der Hacke“ her diesen apathischen Zustand von Betäubung durch Arbeitsmüdigkeit und Sonnenglut. Der Horizont ist, gleichfalls nach Millets Vorgang, hoch, so daß nur ein schmaler Streifen Himmel bleibt, von dem sich eine Hügelreihe abhebt; in einiger Entfernung ist die Heuernte noch im Gange. Das Überraschendste aber ist die Lebensgröße der beiden Figuren, ein ungeheures Stück Leinwand für ein im Grunde einfaches Motiv; das meldet den Anspruch der neuen Richtung an, rein als Malwerk ernst genommen zu werden, erlaubte andererseits aber auch eine Ausführlichkeit und Genauigkeit der Mache, die jenen Anspruch rechtfertigt. Das nächste Jahr brachte ein gleichfalls an Millet anklingendes Motiv, „Die Kartoffelernte“. Es hat mit der „Heuernte“ den hohen Horizont und den Blick auf weite Felder gemein, in denen die Figuren, diesmal zwei Frauen, zu versinken scheinen. Die ältere schüttet ihre Ausbeute gerade aus ihrem Korb in einen Sack, die jüngere dahinter ist noch mit Einsammeln beschäftigt — die soziale Note schwingt diesmal nicht so eindringlich mit wie bei der „Heuernte“, in der man ein Pathos sozialer Anklage hat finden wollen; aber der sozialistische Gedanke fällt ohnehin bei dem erdgebundenen Bauern viel weniger auf fruchtbaren Boden als bei dem heimatlosen Industriearbeiter, und dem Künstler selbst lag sicherlich jede Tendenz fern. Wenn man eine solche zu spüren glaubte, so lag es an der sozialistischen Zeitströmung, die die öffentliche Meinung für eine solche Auffassung empfänglich gemacht hatte. Leider schnitt ein früher Tod das verheißungsvolle Werk des Künstlers ab.



Abb. 309. Léon L'Hermitte: Der alte Stellmacher

Neben Bastien-Lepage steht, wie er in lebensgroßen Figuren schwelgend — ein Kennzeichen der Schule — ein anderer Bauernsohn, Léon L'Hermitte. Auf einem seiner Schnitterbilder (City Art Museum, Saint Louis) hält der Mäher, eine hohe, kräftige Gestalt, eben in der Arbeit mit der mächtigen Sense inne, um sich ganz wie in der Millet'schen Briefstelle mit dem Handrücken den Schweiß von der Stirne zu wischen, während eine garbenbindende Frau zu ihm emporschaut; im Hintergrunde sieht man noch andre Figuren bei dem gleichen Tagewerk, alles in einem ganz lichten, blonden Tone gehalten, wie ihn die blendende Sonne des Hochsommers bedingt. Auf einem andern dengelt ein alter Schnitter in der Arbeitspause sitzend

seine Sense; ein jüngeres Paar hat sich in traulichem Gespräch gelagert und sieht zu seinem Kinde empor, das sich mit zwei Rechen schleppt. Dem gleichen Schnitter mit offenem Hemde und den weiten Hosen, wie auf dem ersten Bilde, begegnen wir wieder auf dem bekanntesten Gemälde des Meisters (Abb. 308). Auf dem Hofe einer Meierei wird der Wochenlohn ausgezahlt. Eben legt der Verwalter aus dem Beutel, den er in der Linken hält, einem jungen Schnitter ein Geldstück in die offene Hand, während ein zweiter, die Sense schulternd, auf die Auszahlung wartet. Ein dritter ist schon abgelohnt und zählt das empfangene Geld nach, wobei ihm sein Weib — es ist das gleiche Modell wie die Garbenbinderin des ersten Bildes — zusieht. Sie hat ja tüchtig mitgeschafft und gibt jetzt ihrem Kinde zu trinken. Und endlich — ein packendes Bild erfüllter Pflicht — unser langer Laban vorn auf einem Stein sitzend, die mächtige Sense, sein Arbeitswerkzeug, zwischen den Knien, ruhig vor sich hinsehend. Auch er wartet, bis die Reihe an ihn kommt; im Bewußtsein seines Alters und seiner geschätzten Arbeitskraft darf er darauf rechnen, daß der jüngere Mann sich mit dem Lohn zu ihm herbemüht. Das sind Bilder, deren gesundes, wenn auch vielleicht etwas nüchternes Programm ebenso wie ihre an Millet heranreichende typenbildende Kraft keinem Nebengedanken an die Enterbten des Schicksals Raum verstattet: der Schweiß der Arbeit und ihr Lohn, beides mit Ernst und Würde vorgetragen, dabei in der Komposition, entgegen der sonstigen Unbekümmertheit der Schule, höchst sorgfältig.



Abb. 310. Léon L'Hermitte: Der Tod und der Holzsammler

Aber die Bauernmalerei war nur ein Übergang. Hatte der Realismus mit ihr den Pleinairismus erzeugt, so galt es jetzt, den letzteren aus dieser Verbindung zu lösen und nicht bloß auf andre Gebiete auszudehnen, sondern auch in das Interieur einzuführen. Beides leistet Léon L'Hermitte in seinem Gemälde „Der alte Stellmacher“ (Abb. 309). Wir sehen da in eine geräumige Werkstelle hinein, durch deren breites, offenes Fenster Luft und Licht freien Zutritt hat. Wir sehen gegen das Licht, so daß die Gegenstände von ihm überstrahlt werden und ihre festen Umrisse verlieren; die Figuren erscheinen nicht mehr plastisch, sondern durch Lichtreflexe in ihrer Körperlichkeit aufgelöst. Das Licht spielt auf den Speichen des in Arbeit befindlichen Rades, streift Rock und Schürze des alten Mannes und seine mit ihrer Näharbeit ruhig dabeisitzende Frau, hellt die Schatten auf und spiegelt sich an der Decke wieder, alles in zitternden, flimmernden Farbenflecken, die uns mit suggestiver Gewalt in die atmosphärische Stimmung eines ersten hellen, warmen Frühlingstages versetzen, den das gealterte Paar wohlthuend empfindet und zu sich hereinfluten läßt. Das ganze Handwerksarsenal, das rechts auf einer Leiste aufgereiht ist, hätte die alte Schule im einzelnen erkennbar wiedergegeben; hier erkennen wir so gut wie nichts, es soll eben nur der Eindruck wiedergegeben werden, den ein solches Interieur bei solcher Beleuchtung und Atmosphäre auf unsrer Netzhaut zurückläßt. Darin besteht ja eben die Technik des aus dem Pleinairismus hervorgegangenen Impressionismus, daß sie die Farbenpigmente nicht auf der Palette mischt, wodurch sie stets eine Trübung



Abb. 311. Alfred Roll: Die Arbeit. Museum, Cognac

erfahren, sondern sie in den ungebrochenen prismatischen Tönen des Sonnenlichts flecken-, tupfen- oder strichweise nebeneinander auf die Leinwand setzt, so daß sie sich erst auf unserer Netzhaut vermischen; der dadurch auf diese ausgeübte optische Reiz bringt einen bis dahin in der Malerei unerhörten Eindruck von prickelnder Helligkeit hervor, der den ganzen Luftraum in vibrierende Bewegung zu versetzen scheint. L'Hermitte hat auch das Milletsche Thema „Der Tod und der Holzsammler“ wieder aufgenommen (Abb. 310): der erschöpft neben seiner Last Niedergesunkene blickt weniger entsetzt als empört auf das in ein großes Leintuch gehüllte Gerippe, das da, auf seine Sense gestützt, plötzlich am Rande des Gehölzes erscheint. Ein Vergleich mit Millet (Abb. 294) wird auch den Anteil deutlich machen, welcher der impressionistischen Technik an dem unheimlichen Eindruck des Geschehnisses zukommt.

Nicht eigentlicher Impressionist, sondern nur Pleinairist ist ein anderer zeitgenössischer Maler von Arbeitsbildern, Alfred Roll. Zwei Seelen streiten in seiner Brust, eine idealistische und eine realistische, die eine schwelgt in allegorischen, die andre in Wirklichkeitsdarstellungen, und zuweilen mischen sich beide wunderbar genug auf derselben Leinwand. So erscheinen auf einem Wandgemälde im Pariser Rathaus neben einer geflügelten allegorischen Figur Bauarbeiter, die einen schweren Steinblock auf einem Karren einherziehen. Der Realist Roll möchte ein Zola der Malerei werden und wendet sich sozialen und nationalen Problemen zu: der Arbeit, dem Streik, dem Krieg. „Der Ausstand der Bergleute“ heißt das Gemälde, das 1880 im Pariser Salon erschien. Der Künstler war auf die erste Kunde des Ereignisses nach Charleroi geeilt, um an Ort und Stelle seine Studien zu machen, wobei ein einem



Abb. 312. Claude Monet: Die Auslader

Gendarmen zugehöriger Steinwurf ihn selbst traf. Sicherlich hat er gut beobachtet und einen dramatischen Höhepunkt, die Fesselung eines Aufrührers durch den einen vom Pferde gestiegenen Hüter der öffentlichen Ordnung inmitten der verzweiferten, hungernden Menge gewählt, während sein Kamerad hoch zu Roß eine imponierende Ruhe bewahrt. Aber dieser Höhepunkt spielt sich für den Beschauer kaum erkennbar neben dem nach dem Vorbild von Velasquez' „Übergabe von Breda“ (S. u. E., Abb. 637) hart an den rechten Rand geschobenen und fast mit Spinolas Streittrupp identischen ledigen Pferde ab, und auch der von der linken Seite her dem Gendarmen zugehörige Steinwurf, der jedoch von dem Weib des Angreifers verhindert wird, kann, weil die Beziehung künstlerisch nicht zwingend ist, die Einheit des Motivs nicht retten; zu einer einwandfreien Synthese seiner Beobachtungen reichte offenbar des Künstlers Kraft nicht. Das nächste Jahr brachte ein Bild mit dem programmatischen Titel „Die Arbeit“ (Abb. 311). Es ist die photographisch treue Wiedergabe eines großen Werkplatzes bei Suresnes am Fuß des Mont Valérien. Ganz im Vordergrund Steinmetzen mit Hammer und Winkelmaß an der Arbeit, daneben zwei Handlanger — ein uraltes Motiv — auf einer Trage einen Steinblock herbeischleppend, andre Blöcke sieht man dahinter auf einem schweren Wagen; Erdarbeiter und Zimmerleute richten einen Stützbalken auf, unter den Kommenden und Gehenden ist auch eine Kaffeeverkäuferin, ein Aufseher erstattet mit abgenommener Mütze einem Ingenieur mit weißer Weste und Zylinderhut Bericht; darüber auf hohen Böcken eine brettebelegte Fahrbahn, auf der sich andre Arbeiter mühen, lauter Augenblicksbilder, die durch die Idee der Massenhaftigkeit und Vielseitigkeit der Arbeit zusammengehalten werden, ohne daß den Künstler sein Temperament über die kühle Sachlichkeit hinausgeführt hätte, die



Abb. 313. Edgar Degas: Büglerrinnen

unter Umständen ein Vorzug, aber allerdings noch nicht aller künstlerischen Weisheit letzter Schluß ist: der heiße Atem, das leidenschaftliche Tempo der Arbeit ist es, was wir vermissen, und so bleiben auch wir kühl bis ans Herz hinan. Das Wort eines gleichzeitigen Pariser Kritikers von der „religiösen Aufmerksamkeit“, mit der Roll das Arbeitervolk betrachte, ist kaum mehr als eine wohlklingende Phrase.

Eher könnte für eine tiefere Teilnahme des Künstlers an dem arbeitenden Volk die Tatsache sprechen, daß er wiederholt Arbeitertypen als Ganzfiguren malt, die im Grunde — es sei an Moroni, Velasquez und Potter erinnert — Arbeiterporträts sind. Da ist eine Grünzeughändlerin, Marianne Offrey: „Sie

läuft,“ heißt es, „den Korb am Arm, die äußeren Boulevards entlang; eine verbrauchte Vorstädterin, der nichts gehört als ihre Lumpen; der alte Verlobungsring, den sie am Finger trägt, bringt einem das ganze Vorstadtelend vor Augen.“ Da ist ein Maurer (*cimentier*) namens Rouby, der in blauen Hosen, weißer Bluse und Schirmmütze, die Schaufel in der Linken, sich vor seiner umgestürzten Schiebkarre wie für eine Aufnahme in Positur stellt: von einem „Bild des sozialen Elends mit dem Pathos der Wahrheit und der Anklage“ vermag man schlechterdings nichts zu entdecken, und das macht auch gegen die Schilderung der Marianne Offrey mißtrauisch. Das Bild endlich der drallen Bäuerin Manda Lamétrie, die in kurzen Hemdärmeln, knappem Mieder und Schürze mit dem vollen Milcheimer auf der Baumwiese vor der eben gemolkenen Kuh steht, verrät erst recht keinerlei soziale oder gar sozialistische Tendenz, die über das Streben des Künstlers hinausginge, auch diese zeitgemäßen Stoffe seinem Freilichtpinsel dienstbar zu machen.

Den tonangebenden Meister des Impressionismus, Claude Monet, hat die freie, lichte Atmosphäre des Pariser Seine-Ufers gelegentlich auch zu einem Arbeitsbild begeistert, „Die Auslader“. Nicht die Arbeit selbst interessierte ihn, sondern das Flimmern des Sonnenlichts auf dem Wasser, auf dem Ufer, auf der Brücke, von dem sich die auf Laufbrettern hin und her gehenden Arbeiter als dunkle Silhouetten abheben (Abbild. 312). Millet hatte das dämmernde Freilicht aufgesucht, um für das, was seine Seele erfüllte, seine Bauern, die große Form zu finden; die Pleinairisten, wie Breton, Bastien-Lepage und L'Hermitte, hatten Bauernbilder gemalt, um *en plein air* malen zu können, und hatten so dem Pleinairismus ein Publikum gewonnen: für Monet ist der Gegenstand nichts, die malerische Erfassung des Sonnenlichtes alles, der künstlerische Schwerpunkt hat sich vom ethisch durchgeföhlten Motiv zum rein malerisch-ästhetischen verschoben, irgendeine soziale oder gar sozialistische Idee lag der



Abb. 314. G. Caillebotte: Die Parkettschleifer

neuen Schule völlig fern. Uns interessiert hier noch ein Zweites, der Arbeitsrhythmus, der die Auslader in ganz gleichen Zwischenräumen mit den vollen Körben hin- und mit den leer über den Kopf gestülpten zurückgehen heißt; man glaubt förmlich zu hören, wie einer nach dem andern in gleichen Zeitabständen seinen Korb in das Schiff entleert: der optische Eindruck verwandelt sich in den akustischen.

Auch für den raffinierten Schilderer des Pariser Lebens in seinen Höhen und Tiefen, Edgar Degas, hatte der Gegenstand im Grunde nur artistisches Interesse, daher seine Vorliebe für Turf und Ballett, wo es eine ganz neue Welt von Bewegungsmotiven zu entdecken und mit genialem Pinselstrich festzuhalten gab. Aber auch das Leben der kleinen Pariser Arbeiterinnen gab seiner Kunst Stoff, der Wäscherinnen, die sich wie bei Daumier mit großen Henkelkörben schleppen, der Büglerinnen, letztere wohl auch deshalb, weil der Glanz der gebügelten Wäsche ihm malerisch wertvoll erscheinende Lichtreflexe und Farbentöne bot (Abb. 313). Mit unbarmherzigem Realismus malt er diese beiden armen rothaarigen Mädchen, von denen die eine ihre ganze Kraft durch die gestreckten Arme auf das Plätteisen überträgt, die andre mit offenem Munde gähnt und sich reckt, während die Rechte eine Flasche, wohl nicht zum Besprengen der Wäsche, sondern, fürchten wir, zum aufpeitschenden Trunke bereit hält. Aber wir sollen nun einmal, so will es der Künstler, nicht moralisch empfinden, wir sollen nur die Lichtreflexe auf unsre Netzhaut wirken lassen, damit wir das Farbenerlebnis der Wirklichkeit vor uns zu haben glauben, dies entzückende Farbenspiel, wo warmes Braun und Rot mit Grün und dem kühlen Hellblau der gestärkten Herrenwäsche wundervoll zusammengeht. Wir stehen auf dem Gipfel der Bewegung, da, wo sie ihre artistischen Grundsätze auch am abstoßenden Stoff, und an diesem erst recht, zum Siege führen will, weil sie ihn hier eben nur den rein malerischen Qualitäten, dem



Abb. 315. Paul Gauguin: Tangsammler

rein optischen Erlebnis verdanken kann. So endet das impressionistische französische Arbeitsbild, das z. Z. mit Millet und Courbet ethisch und sozial so schwer belastet begonnen hatte, zuletzt geradezu mit Verleugnung derselben inneren Werte, denen es sein Dasein verdankte, und aus denen es seine beste Kraft gezogen hatte.

Daß für den Impressionismus nicht das Interesse an der Arbeit, sondern an den durch sie gebotenen Licht- und Farbenphänomenen der Grund zur Schaffung von Arbeitsbildern war, davon noch ein weiteres Beispiel, „Die Parkettschleifer“ von Gustave Caillebotte (Abb. 314). Die Seltenheit des Motivs bestätigt unsere Behauptung ebenso wie der gewählte Blick gegen das Licht, das durch das hohe Balkonfenster, durch keinerlei Vorhänge abgedämpft, ungehemmt hereinströmt. Auffallend ist, daß der Augenpunkt nicht in der Mitte, sondern stark rechts gewählt ist. Der Grund ist klar: der Reflex des Fensters sollte mit der Richtung der Dielen in einen scharfen diagonalen Konflikt kommen, wobei sich noch der besondere Effekt ergibt, daß er um so weiter greift, je weiter die bekanntlich äußerst mühsame Arbeit des Abschleifens schon gediehen ist. Das Schimmern der nackten Oberkörper fügt noch einen neuen malerischen Reiz hinzu. So wird man der Wahl wie der Ausführung des Motivs seine Bewunderung nicht versagen können.

Von den Wegbereitern des Expressionismus, der in entwicklungsgeschichtlich notwendigem Gegensatz den Impressionismus abzulösen bestimmt war, sind, soweit sie französischer Nationalität sind, Arbeitsbilder kaum zu verzeichnen, man müßte denn etwa Paul Gauguin zu diesen rechnen, der, halb malaischer Abkunft, auch künstlerisch mit der Südsee innig verknüpft ist. Sein Gemälde „Tangsammler“ (Abb. 315) freilich bleibt noch Europa und der französischen Küste treu. Technisch läßt es die Bedeutung erkennen, welche Umriß und Farbfläche gegenüber den auflösenden Einflüssen des impressionistisch erfaßten Sonnenlichts wiederum gewonnen haben, die Einfachheit und strenge Diszipliniertheit des Stils verträgt sich gut mit der Einfachheit und Arbeitsdisziplin dieser Seegrassammelnden Strandbewohner, es steckt in Auffassung und Stilisierung viel Primitives, viel aber auch von der idealistischen Malerei Puvis de Chavannes', nur verkappt durch das Festhalten an der Wirklichkeit und der Gegenwart als Grundelemente der Formgebung. So gewinnt die Malerei Gauguins trotz ihres starken dekorativen Charakters etwas eigentümlich Versonnenes, dem Auge wie der Seele tief Einprägsames, was sich so leicht nicht wieder vergißt.

Auch Pablo Picasso, „der proteische Herold der modernen Kunst an der Seine“, ist kein Franzose, sondern ein Spanier aus Malaga. Ein Frühwerk von ihm, „Die Näherin“, läßt immerhin die allem Hergebrachten entgegengesetzte Orientierung seiner Kunst ahnen (Abb. 316). Eine echte Pariserin, das Köpfchen geneigt, das Mündchen emporgezogen, meistert hier die Nadel. Der die Konturen auflösenden Technik des Impressionismus wird durch Betonen der Linien und Flächen ein Paroli geboten, die gewohnte Perspektive (man beachte die Tischplatte) macht einer willkürlichen und uneinheitlichen Platz, nicht der Natur abgesehen, sondern von der augenblicklichen Eingebung ihres Schöpfers geformt erscheint das mit flotten Pinselzügen hingeworfene Persönchen; den Sinn des Bildes möchte Theodor Däubler ausdeuten als durch Farbenfrische ausgedrückte Arbeitsfreudigkeit. Immerhin eine liebenswürdige Auffassung der Absicht des Künstlers; ein tieferes Verhältnis zur Arbeit als solcher wird man bei Picasso schwerlich voraussetzen dürfen. Doch werden wir ihm auf einer weiter fortgeschrittenen Stufe seiner Entwicklung noch einmal begegnen (Abb. 416).



Abb. 316. Pablo Picasso: Näherin.
Sammlung Bienert, Dresden

*

Seitab von dem Siegeszuge, den die französische Malerei von dem Realismus Courbets über den Pleinairismus zum Impressionismus nahm, wußte eine große Künstlerpersönlichkeit trotz harter Anfechtungen ihre Eigenart zu behaupten und aus sich einen großen idealen, dekorativen Stil zu entwickeln, Puvis de Chavannes. Vor seinem inneren Auge stand eine große, traumhaft schöne Welt, ein zeitloses und darum ewiges Leben in Kraft, Schönheit und reiner Daseinsfreude, das er vornehmlich im Anschluß an das griechische, nie ausgesungene Ideal in einem selbstgeschaffenen, mehr zeichnerischen als malerischen Stil monumental zu gestalten wußte. Eine seiner ersten Wandkompositionen hat er der „Arbeit“ gewidmet (Abb. 317). Ein kleines Felsplateau beherrscht weithin einen vom Gebirge zur See sich herabsenkenden Küstenstreifen. Dort stehen fünf herkulische nackte Männer schmiedend um den Amboß, einer hält mit der Zange das glühende Eisen, die andern schlagen im Viertakt zu. Eigentümlich, wie der erstgenannte mit geschlossenen Füßen auf den Zehen steht, wo man einen breiteren Stand erwarten sollte; es scheint, als ob der Künstler hier neben der Meereshorizontale einer Vertikale bedurfte. Auch sonst ist in der Gruppe mehr Ruhe als Bewegung, und die Kritik spottete über den Mangel an Realität: diese Schmiede schliefen um ihren Amboß; sie brauchten einen ganzen Tag, um nur einen Nagel fertig zu bekommen. Wo geschmiedet wird, muß ein Schmiedefeuer sein. Zwei



Abb. 317. Puvis de Chavannes: Die Arbeit

Männer schüren es im Hintergrund, der eine ein wundervoller Rückenakt; es ist sicherlich kein Zufall, daß die geballte Rauchwolke sein Haupt umschreibt. Vorn links mehrere Männer, zwei mit Fällern und Zurichten von Holz beschäftigt, einer bringt Stricke herbei. Für den Arbeitsakt des einen ist mit Bedacht der Endpunkt gewählt, um die Gruppe nicht zu überschneiden; aus dem gleichen Grunde steht der den Hammer hoch schwingende Schmied im Hintergrund der Mittelgruppe. Auch die reinliche Sonderung der verschiedenen Beschäftigungen durch das blanke Erdrreich wirkt beruhigend. Die lebhaft bewegte Pflügergruppe hält sich im Hintergrunde, ganz vorn ragt ein weibliches Idyll in all die Männerarbeit hinein; einer Wöchnerin wird von der weisen Frau ihr Neugeborenes zum Stillen gereicht, ein Hinweis auf die dem Weibe allein vorbehaltene schmerzliche Arbeit des Gebärens. Wie selbstverständlich ordnen sich alle diese Gruppen der heroisch stilisierten Landschaft ein. Auch die Farben haben bei Chavannes nichts Wirkliches; die kräftig umrissenen Formen werden durch einen zarten Nebelschleier gedämpft, so daß sie sich der Freskomalerei nähern. So ist der Eindruck der der Ruhe, des Entrücktseins aus dem buntbewegten Markt des Lebens — und damit das gerade Gegenteil der herrschenden Richtung.

Doch nicht immer schwelgt der Künstler in diesen höheren Sphären. Auch er hat Augenblicke und Stimmungen, wo ihn der Menschheit ganzer Jammer anpackt, und dann wird seine Hand in der Strenge der Linienführung unerbittlich, dann legt sich ihm auch die ganze Trostlosigkeit einer Küstenlandschaft wie die bei Honfleur an der Seinemündung schwer auf die Seele. Das hinderte die Kritiker des Salons von 1881 nicht, das Werk, das jetzt einen Ehrenplatz im Palais Luxembourg einnimmt, seinen „Armen Fischer“, mit ätzender Lauge zu übergießen, die sich dem Künstler selbst tief ins Herz fraß, weil er seine ganze fühlende Seele hineingelegt hatte. Aber dem erschütternden Eindruck des Werkes konnte sich auf die Dauer niemand ent-

ziehen. Wenn je bei Chavannes, so wird die Linie hier zum Symbol. Wie inmitten der zahlreichen Horizontalen und Schräglinien sich als einzige Vertikale die resignierte, jede Ausladung vermeidende Gestalt des dürtig gekleideten Fischers erhebt, eher verstärkt als gemildert durch die starre Linie des Auslegemastes, an dem das Netz hängt, wie Fischer und Mast die spitzen Landungen hart durchschneiden, und doch wieder für ein Gegengewicht und für Beruhigung



Abb. 318. Puvis de Chavannes: Der arme Fischer

gesorgt ist durch die leicht zu enträtselnde Linie, welche die ärmlich gekleidete Frau -- die spärlichen Blumen, die sie pflückt, sind die einzige Freude, die die Natur ihr spendet -- und ihr Kind mit dem Mann und seiner Beschäftigung verknüpfen, das prägt sich unvergeßlich ein (Abb. 318). Selten sind Gehalt und Form einen so engen Bund eingegangen wie in diesem Werke, nie wieder ist der Künstler, durch die ihm zuteil gewordene Verknennung verwundet, so tief zu den Mühseligen und Beladenen herabgestiegen. Andre den Heimatboden, die Kultur, die Kunst, die Wissenschaft, die Religion verherrlichende Stoffe boten sich ihm in Fülle dar, und noch heute sind im Pantheon zu Paris unter all dem bunten, schreienden Malwerk der andern allein seine stillen Fresken aus dem Leben der hl. Genoveva von tiefer, nachhaltiger Wirkung.

3. ENGLAND

Einen eigentümlichen Gegensatz zu der in Frankreich herrschenden Richtung wie zu Puvis de Chavannes' Idealismus bildet die teils romantische, teils realistische Bewegung in England, deren Ausgangspunkt die im Jahre von Courbets „Steinklopfen“ (1848) gegründete Präraffaeliten-Bruderschaft wurde. Sie war wie in Frankreich eine Reaktion gegen die allmächtige akademische Historien- und Genremalerei, die an Stelle des Naturstudiums die Anbetung der Meister des Cinquecento, „banales Arrangement nach berühmten Mustern an Stelle innerlicher Vertiefung“ gesetzt hatte. Befreiung von dem Joch überlieferter Formen, das war das Programm, das die drei jungen Stürmer Hunt, Millais und Rossetti auf ihre Fahne schrieben. Ihr positives Ziel war die Rückkehr zum peinlichsten Naturstudium und zum Vorbild der Florentiner Kunst vor Raffael, zu jener jugendfrischen, lebendig quellenden, naiven Kunst des Quattrocento, insbesondere der Fresken Gozzolis (I S. 253ff.), an deren sprühendem Leben, intensiver Empfindung und markiger Formgebung sie sich begeisterten. Aufs heftigste angegriffen und verhöhnt, erstand der jungen Vereinigung alsbald ein Verteidiger, ja ein Haupt und Führer in John Ruskin, der in seinen Briefen an die englischen Arbeiter dem Kunstgewerbe jene Rückkehr zur Einfachheit und Materialgerechtigkeit empfahl,



Abb. 319. John Everett Millais: Jesus im Hause seiner Eltern

die auch für Deutschland segensreich sein sollte. So wurden die Präraffaeliten für die englische Kunst dasselbe, was Millet und Courbet für die französische, und Ruskin ward ihr Prophet.

Sein erstes Prinzip war, wie bei Courbet, die „wahre Wahrheit“. Doch während die Franzosen sich mit dem virtuos gemalten Schein der Wirklichkeit begnügten, verlangte Ruskin die peinlichste Genauigkeit in der Nachahmung der Natur, die nicht idealisiert, sondern mit wissenschaftlicher Treue wiedergegeben werden müsse. Die Idealisierung, die schöne Pose wie bei Raffael verflache das religiöse Gefühl, das in ihm wirksame mystische Element. Dazu ein Drittes: nicht mehr Kraft und Schönheit könne das Prinzip der Malerei sein; an Stelle der reinen Form müsse der geistige Ausdruck treten. Also religiös-mystisch, gedankenvoll, naturwahr soll die neue Kunst sein, so umriß Ruskin das Programm der neuen Schule.

Diesen Forderungen entspricht aufs Haar Millais' Bild „Jesus im Haus seiner Eltern“ (Abb. 319), gewissermaßen ein Nachklang der von uns besprochenen Bilder der hl. Familie (I S. 278ff.). Schon dort waren uns mystische Beziehungen zur Passion Christi aufgefallen; hier liegt eine solche vor zu der Stelle des Propheten Sacharja 13, 6: „So man aber sagen wird zu ihm: Was sind das für Wunden in deinen Händen? wird er sagen: So bin ich geschlagen im Hause derer, die mich lieben.“ Die Szene spielt in der orientalischen Zimmermannswerkstatt Josephs. Die Eltern werden aufmerksam auf die Wundmale, die der Jesusknabe an Händen und Füßen sich zugezogen hat. Mitleidig beugt sich Joseph über die Hobelbank und ergreift seine Linke, Maria kniet vor ihm nieder und drückt ihm einen Kuß auf die Wange; der kleine Johannes, am härenen Lendenschurz kenntlich, bringt in einer Schüssel Wasser zum Auswaschen der Wunden herbei, die Großmutter Anna und ein Geselle beugen sich gleichfalls teilnahmsvoll herüber. Die Werkstatt mit allem Handwerkszeug ist bis auf die Hobelspäne am Boden aufs genaueste kopiert; die Taube auf der Leiter und die Schafe draußen in der Hürde verlangen, wie der Vorgang selbst, eine prophetisch-mystische Deutung.

Unmittelbar neben Millais' unschuldige prophetische Symbolik stellt sich die viel gewagtere, künstlich ersonnene seines Bundesbruders Holman Hunt. Die Kunst hatte bisher, ebenso wie die Evangelien, von den stillen Vorbereitungsjahren Jesu bis zu seinem öffentlichen Auftreten geschwiegen — Hunt reißt in gut gemeintem Eifer diesen wohlthätigen Schleier entzwei in seinem 1870 bis 1873 entstandenen Gemälde „Der Schatten des Todes“ (Abb. 320). Ein Dreißigjähriger mit unverkennbarem Christustypus, im Lendenschurz, anatomisch aufs genaueste modelliert, der inmitten einer ebenfalls bis ins kleinste nachgebildeten Schreinerwerkstatt die Schweißsäge gehandhabt hat und nun, vom Bücken ermüdet, sich zur Erholung mit aufgehobenen Armen reckt! Oder soll man dieser trivialen Gebärde etwa einen



Abb. 320. Holman Hunt: Der Schatten des Todes

tieferen Inhalt geben durch die Annahme, daß aus den geöffneten Lippen ein Gebet zu seinem himmlischen Vater aufsteigt? Wie dem auch sei, die Abendsonne wirft in dem gewölbten Gemach seinen Schatten so an die Rückwand, daß mit Hilfe des dort angebrachten Wandbretts und der an ihm aufgereihten Werkzeuge das Bild des Gekreuzigten erscheint und seine Mutter, die vor der Truhe kniend gerade die kostbaren Gaben der hl. drei Könige hervorkramt, betroffen innehält und nach dem prophetischen Schattenriß starrt. Absicht ist es auch, daß der eine Bogen des Doppelfensters Jesu Haupt wie ein Nimbus umgibt; auch der „Stern von Bethlehem“, die Gesetzesrolle auf dem Fensterbrett und der Feigenbaum draußen wollen symbolisch bewertet sein. Die Gewaltsamkeit und der Widersinn, womit hier mit ganz realistischen Mitteln eine mystische Wirkung angestrebt wird, kann auf ein tieferes religiöses Empfinden ebenso wie auf ein rein künstlerisches nur abstoßend wirken. Mystik will sozusagen auf verdämmerndem Goldgrund, von geheiligter Tradition getragen, unbewußt in der Seele aufsteigen und läßt sich nicht an den Haaren herbeiziehen. Es ist ein englischer Charakterzug, ein Spleen, der hier zutage tritt — die deutschen Nazarener, wie Overbeck und Führich, die nicht ohne Einfluß auf die englische Bruderschaft geblieben sind, haben sich mit religiösem und künstlerischem Takt von dergleichen ferngehalten.

Der Dritte im Bunde dagegen, der Halbtaliener Dante Gabriel Rossetti, nimmt gleich nach Gründung der Bruderschaft mit seinem ersten und daher programmatischen Bilde, das seine „gotische“ Periode einleitet, ein traditionelles Thema wieder auf, „Die jugendliche Maria am Stickrahmen“. Im schlichten Hauskleide sitzt die



Abb. 321. Ford Madox Brown: Die Arbeit. Museum, Manchester

kaum erst dem Kindesalter Entwachsene unter der Aufsicht der müßig die Hände ineinanderlegenden Mutter an einem beweglichen Stickrahmen. Da tritt ein kleiner Engel in langem Hemd mit geschlossenen Flügeln herein und stellt eine schöne Majolikavase mit weißen Lilien auf einen Stoß mächtiger Folianten, auf denen man die Worte Caritas, Fides und Temperantia liest. Maria blickt nach dem Engel hin und hält in der Arbeit inne; dies Spannungsmoment wird aber dadurch abgeschwächt, daß Mutter Anna von dem symbolischen Vorgang keinerlei Notiz nimmt, so wenig wie — eine kühne Vorwegnahme — der hl. Joseph, der draußen im Arbeitskittel Reben aufbindet. Hinter ihm sitzt auf einer Querstange der Laube die heilige Taube, von einem Scheibennimbus umgeben; zu Füßen der Maria liegen, kreuzweis zusammengebunden, ein Palmzweig und ein Dornenstab. Das ist eine Symbolik, die sich mit trüben Ahnungen dem Beschauer auf die Seele legt und der streng aufgebauten Komposition jene verhaltene musikalische Stimmung weniger der Florentiner als der venezianischen Frühkunst verleiht. Das seelische Moment beruht auch hier auf der Unterbrechung der Arbeit.

Auch der Nachfolger, um nicht zu sagen Nachahmer Rossettis, Edward Burne-Jones, nimmt in dem von ihm geschaffenen zeichnerischen Illustrationsstil alte biblische Arbeitsthemen, wie „Adam und Eva“, wieder auf.

Den Begründern der Schule stand nahe, ohne sich jedoch ihr zuzurechnen, ein etwas älterer Maler, Ford Madox Brown. Im Jahre 1865 vollendete er nach zehnjähriger Arbeit das große realistische Seitenstück zu Chavannes' idealistischem Arbeitsgemälde von 1863, das erste moderne englische Arbeitsbild (Abb. 321). Den Stoff lieferten ihm in überreicher Fülle umfangreiche Erdarbeiten für eine Gasleitung in dem von ihm bewohnten Londoner Villenvorort Hampstead. An einem hellen Sommertage sind Erd- und Bauarbeiter mit Schaufel und Kelle fleißig am Werke, und der Maler



Abb. 322. Walter Crane: Der Landarbeiter

bemüht sich, die Typen recht vollzählig vorzuführen. Breitspurig steht ein vierschrötiger Arbeiter im Graben und wirft mit stark verkürzt gesehener Schaufel die Erde aus; ein anderer, älterer in derben Schnürschuhen wirft in gut erfaßtem Arbeitsakt Sand durch ein aufgestelltes Sieb: beide würden, wie sie kaum sich überschneidend zusammenkomponiert sind, schon allein für sich ein gutes Arbeitsbild ergeben. Aber da sind noch vier andere: einer, ein Stein- oder Speisträger, der sich mit einem Krug Bier stärkt, ein junger Lockenkopf, der einen Eimer Wasser herzuträgt, einer, der, die Tonpfeife im Munde, mit dem dafür charakteristischen Werkzeug Speis rührt wie sein Florentiner Kamerad auf Gozzolis Turmbau zu Babel, endlich eine untersetzte, gedrungene Gestalt mit muskelkräftigen Armen, an denen die Adern schwellen. Mit geblümter Weste, breiter Krawatte, Uhrkette und einem Blumenstrauß dandyhaft aufgestutzt, ist er der Bierverkäufer, der mit erhobenem Kopf seine Ware ausruft, aber bei seinem fleißigen Gegenüber keinen Widerhall findet. Sehen wir des weiteren genauer zu, so entdecken wir hinter dem letzteren im Graben noch mehrere dort beschäftigte Arbeiter. Diese ganze Arbeitergruppe nun ist auf allen Seiten vom Strom des Londoner Vorortlebens umbrandet. Ganz vorn ein Ausschnitt aus dem Gassenbubenleben. Ein strohköpfiger, zerlumpter Junge macht sich an der Schiebkarre zu schaffen und grinst mit gesunden Zähnen ein dunkelhaariges Mädchen, eine echte Großstadtplanze, an, die ihm, das kleinste Schwesterchen auf dem Arm, energisch in die Haare fährt, während das andre Schwesterchen sich ängstlich zwischen sie und den Vater drängt, dem sie das Essen gebracht haben. Die Kleine sieht scheu nach der Seite, denn neben dem Gassenbubendrama scheint sich da noch ein Hundedrama abspielen zu sollen. Der struppige Proletarierhund, der der Arbeiterfamilie gehört, und der elegante paletotbegabte Windhund der feinen Dame links vorn werden eben aufeinander aufmerksam, während ein dritter schwarzweißer Vertreter des Hundeschlechts, ein Foxterrier, sich in verdächtiger Nähe des Eißbündels aufhält. Diese ganze Szene wird von zwei Herren, einem kleineren und einem größeren, teils kritisch, teils mit behaglichem Lächeln beobachtet; es sind „zwei Arbeiter des Geistes“, Thomas Carlyle und der Sozialreformer Maurice; einem von ihnen wird auch das lüsterne schwarzweiße Hündchen gehören. Links auf dem schmalen Steg zwischen Baugrube

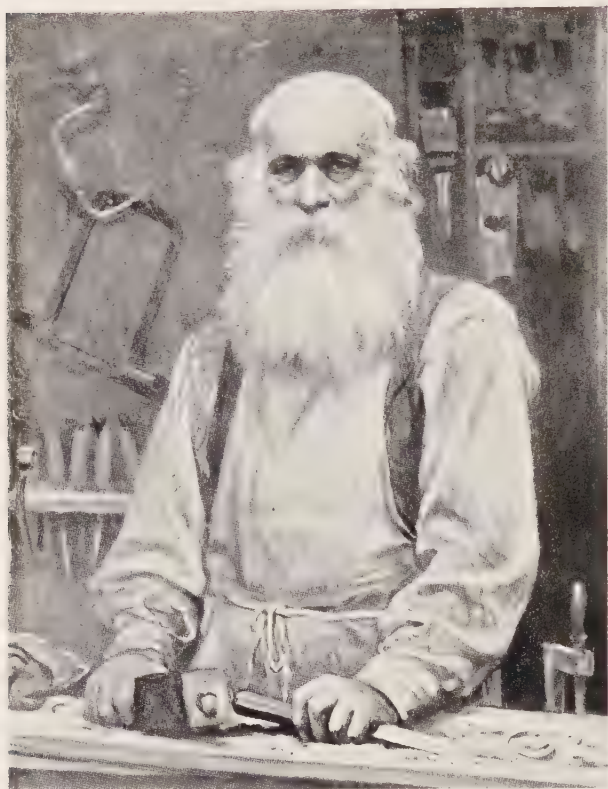


Abb. 323. Hubert Herkomer: Bildnis seines Vaters

und plakatbeklebter Mauer (die Schrift ist zu lesen!) geht ein zerlumpter irischer Bettler mit bloßen, einwärts gekehrten Füßen, der Vergißmeinnicht feilhält, auf den Beschauer zu, dahinter die bereits erwähnte junge Dame, darauf eine etwas ältere mit Reifrock und Spitzenfichu, die von ihrem Vorrat an christlichen Traktätchen ein Blatt in die Baugrube flattern läßt. Im Hintergrund kommt ein baumlanger Aristokrat in Zylinderhut in Begleitung seiner Tochter geritten, rechts außerhalb des Geländers lehnt ein Faulenzer am Baum, essen, schlafen Arbeiter, und ein Ausblick auf die Straße läßt noch weitere Typen erkennen. Zehn Jahre hat Ford Madox Brown an diesem Arbeitsbilde gearbeitet, das jetzt im Museum der großen Arbeiterstadt Manchester hängt. In das Programm des Realismus, der Sachlichkeit, hatten die Präraffaeliten auch Farbe

und Beleuchtung aufgenommen, ja, Brown hatte schon in den vierziger Jahren, also noch vor Millet, begonnen, seine Bilder im Freien zu malen, und versucht, ihnen die volle Helligkeit des Sonnenlichtes zu geben. Und so versucht er es auch hier. Das Sonnenlicht rieselt durch die Bäume und besät die Röcke der Arbeiter mit unzähligen hellen Pünktchen; die hellen Kleider, die blauen Blusen, alles wirkt bunt und unruhig durcheinander, ein verletzendes Chaos schreiender Farben, das Problem des Pleinairismus ist angepackt, aber die Ausführung ist hart und barbarisch geblieben. Und wie konnte es anders sein? Gegenstandstreue und Freilicht, das sahen wir bei den Franzosen, schließen sich gegenseitig aus. Der Engländer mit seinem an Spleen grenzenden, eigensinnigen, zudem mit mystisch-philosophischen Ideen bepackten Künstlerwillen wollte beides vereinigen, aber es fehlt den bunt zusammengetragenen Lokalfarben das sie einende, sie versöhnende, weil sie abtönende Medium der Atmosphäre, die Entdeckung der Schule von Batignolles. Doch gerade um dieser gegenständlichen, aber auch um seiner sozialpolitischen Bedeutung willen durften wir an diesem spezifisch englischen Denkmal der Arbeit nicht vorübergehen. War doch in England das Maschinenzeitalter viel eher als auf dem Kontinent angebrochen und hatte die Spannung zwischen Kapital und Proletariat erzeugt, die auf unserm Bilde bis herab zu dem Hundegeslecht durchgeführt wird — die beiden Sozialreformer Carlyle und Maurice sind die lebendigen Zeugen, daß wir die Szene nicht voraussetzungslos mit den Augen, sondern im Sinne der sozialpolitischen Ideen des Englands der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zu betrachten haben.



Abb. 324. Hubert Herkomer: Spinnstube. Aus „The Graphic“

Durch Ruskin und die Präraffaeliten beeinflusst, nimmt John Brett als Achtundzwanzigjähriger sieben Jahre nach Courbet dessen Steinklopfermotiv wieder auf. Ein junger, gut gekleideter Mensch sitzt am Boden und zerklopft Flintsteine, sein Hündchen leistet ihm Gesellschaft. Wenn Ruskin meinte, es sei zuviel von der Kreide der Flintsteine, die er zerschlägt, in die Farben hineingemischt, so könnte gerade die heiße, vom Kreidestaub geschwängerte Atmosphäre ein Hauptziel des Künstlers gewesen sein.

Unter den Händen Walter Cranes wird die stets dem Allgemeinwohl zugewandte Kunst der Präraffaeliten ausgesprochen, wenn auch keineswegs ausschließlich, sozialistisch, ohne jedoch zu gewaltsamem Umsturz aufzurufen. Alles Heil wird von einer einsichtsvollen Gesetzgebung erwartet. Dabei steht angesichts der englischen Latifundienwirtschaft die Landfrage in erster Linie. So wird man die Zeichnung „Der Landarbeiter“ vom Jahre 1895 (Abb. 322) verstehen: ein Engel in Jakobinermütze streut mit weit ausgebreiteten Flügeln Saat in die Furchen, die der Landmann mit seinem Gespann aufreißt. Daß es sozialistische Saat ist, lehrt die Aufschrift auf dem Samenkorb und das Schriftband: „Das Land den Arbeitern!“ Die Worte auf den Flügeln „Hoffnung in der Arbeit“, „Freude in der Muße“ sind Subjekt und Prädikat etwa im Sinne des Goetheschen „Saure Wochen, frohe Feste“. Kunst im eigentlichen Sinne kann man das nicht mehr nennen, so wenig wie die übrigen von Tendenz triefenden Kompositionen, in denen er u. a. das Heil von der Weltverbrüderung der Arbeit erwartet, so wie seiner Zeit Wildenbruch in seinem Prolog zu der Berliner Meunier-Ausstellung — der Weltkrieg hat uns eines Besseren belehrt! Eher läßt man es sich gefallen, wenn er die Mechanik als Vermittlerin zwischen Ackerbau und Handel feiert, wobei er freilich für den neu geschaffenen Genius zu einer wunderlichen Allegorie mit Schurzfell und Fledermausflügeln greift. Verständlicher, weil an alte Vorstellungen



Abb. 325. Hubert Herkomer: Korbflechter im Blindenheim. Aus "The Graphic"

anknüpfend, ist eine andre Allegorie: „Der Mäher“. Es ist der Tod, der mit seiner Sense weit ausholend all die beseelten Blümlein mehr mitleidig als erbarmungslos abmäht, die sich im Schein des vor blauem Himmel untergehenden rotgelben Sonnenballs tanzend ihres Lebens freuen. Crane leiht dem mit mattrotem Lendentuch bekleideten greisen Schnitter riesige rabenschwarze Flügel, die das ganze Bildfeld beschatten, eine zu Herzen gehende Predigt von der Vergänglichkeit alles Irdischen, die aber der Sentimentalität nicht entbehrt. Endlich sei noch eines großen Wandgemäldes in Southwark gedacht, die Verherrlichung zweier Arbeiter, die durch schleuniges Einschlagen der Schienenbolzen den heranbrausenden Schnellzug vor der Entgleisung bewahrten und ihre mutige Tat mit dem Leben bezahlten — ein Wandgemälde im Gartenlauben-Illustrationsstil!

Von den übrigen, neben den Präraffaeliten sich behauptenden Richtungen gibt weder der Pseudoklassizismus der Akademiker, wie ihn Frederick Leighton vertrat, noch die sentimentale Genremalerei eines Frederick Walker für unser Thema Nennenswertes aus. Ertragreicher ist für uns der in England eingebürgerte und als Porträtmaler der hohen englischen Aristokratie zu Weltruhm gelangte Oberbayer Hubert Herkomer, der aber seine deutsche Abstammung aus einer künstlerisch begabten Handwerkerfamilie weder im Leben noch in seiner Kunst je verleugnet hat. Das sagt uns schon das eindrucksvolle Bildnis seines würdigen Vaters, der hinter der Hobelbank Schläger und Meißel, wie es scheint, nur einen Augenblick ruhen läßt, um dem Sohn Genüge zu tun (Abb. 323). Aus drückendster Not sich mühsam emporarbeitend, hatte dieser sein erstes Brot durch Zeichnungen auf Holz für die neu gegründete Zeitschrift „The Graphic“ verdient, und es waren Arbeitsbilder darunter, die von der Treffsicherheit des jungen Künstlers rühmliches Zeugnis ablegten. Weil er selbst wußte, was Arbeit

war, darum war ihm auch bei andern die Beobachtung und Einfühlung leicht. Eine „Spinnstube“ zeigt Frauen und Mädchen, durch scharfe seitliche Beleuchtung kräftig herausmodelliert, in ihre Arbeit vertieft, darunter im Vordergrund eine Greisin, einer Norne würdig, alles ohne irgendwelche sentimentale Aufmachung (Abb. 324). Interessanter um des Gegenstandes willen ist ein zweiter Holzschnitt, „Die Korbflechter im Blindenheim“ (Abb. 325). Die Ausschaltung des Augenlichts bei der Arbeit selbst wie bei dem tastenden Gange ist ergreifend geschildert, die verschiedenen Arbeitsakte sind verständnisvoll nachgebildet, auch hier ohne die so naheliegende Rührseligkeit: schlichte, an sich schon zum Herzen sprechende Wirklichkeit, die durch den Lichteinfall, dem Beschauer entgegen, eine besondere künstlerische Note erhält. Sein erster Aquarellversuch waren im Felde hackende Landleute vor herbstlich gefärbten Bäumen. Und als er schon emporgestiegen war, lieferte ihm die stets wieder gern besuchte oberbayerische Heimat bodenständige Arbeitsbilder, wie die im Wald unter Aufsicht des Försters arbeitenden Holzknechte; auch hier ungeschminkte, von echtem Heimatsgefühl eingegebene Charakteristik. Ungeheuer packend ist auch die Lithographie eines Holzknechts (Abb. 327), der, mit großer Holzsäge, Beil, Pickel und Rucksack ausgerüstet, die lange Feder auf dem niedrigen Hut, mit verwegendem Schnauzbart dasteht, in den durchgedrückten, in Strümpfen steckenden Waden die ganze Kraft dieses ur-



Abb. 326. Hubert Herkomer: Streik



Abb. 327. H. Herkomer: Holzfäller. Lithographie

wüchsigen Menschenschlags verratend. Sein berühmtestes Arbeitsbild aber gilt seinem Adoptivvaterlande und ist ein Streikbild, unlängst im Zeichen des englischen Bergarbeiterausstandes wieder ganz aktuell, psychologisch ein Meisterwerk (Abb. 326). Lebensgroß steht an der Schwelle seines Hauses ein nicht mehr jugendlicher Arbeiter, nervös seine Mütze und die erloschene kurze Tonpfeife in Händen haltend, den Blick finster seitlich in die Ferne gerichtet, nach der Stätte der Arbeit, die er, ein ehrlicher, arbeitsamer Mann, unter dem Zwang der von Crane gepriesenen Solidarität meiden muß, obwohl, wie die stummeredete Haltung der Frau mit dem Kinde auf dem Arm und die Hintergrundfigur uns sagt, schon die Not bei ihnen eingekehrt ist. Aber auch den Feierabend „Nach des Tages Arbeit“ weiß Herkomer zu schildern, und wieder ist's ein Heimatsbild, wo die Männer vor der Türe an der Landstraße todmüde sich ausruhen und Frauen, Mädchen und Kinder die weicheren Gefühle vertreten.

4. BELGIEN

Plastik: Constantin Meunier (und der Franzose Dalou)

Als wir uns oben die Vorbedingungen für eine so neuartige Erscheinung wie den Bauernmaler Millet klarzumachen suchten, erkannten wir, daß erst die Auflockerung der ganzen sozialen Struktur durch die große französische Revolution für sie den Boden bereitet hat, daß es aber noch eines ganzen Menschenalters bedurfte, ehe der Künstler erstand, der das Problem der Arbeit, zunächst der bauerlichen, zum erstenmal vollgültig löst.

Inzwischen hatte sich eine andre, wenn auch weniger gewaltsame, so doch ebenso gewaltige Revolution angebahnt, die die Umwandlung der Welt von einer andern Seite her in Angriff nahm. Das kohlenfressende Maschinenzeitalter war heraufgekommen, hatte die Spannung zwischen dem Großkapital der Industrie und dem von dieser erst ins Leben gerufenen Proletariat bis zur Siedehitze gesteigert, und während auf der einen Seite der Menschegeist immer höheren Flug nahm und durch seine Erfindungskraft die Natur, die Materie in steigendem Maße in seinen Dienst zwang, schien anderseits die Materie an ihren Bändigern Rache zu nehmen, indem sie Millionen von Menschen in die Sklavenketten der Industrie schmiedete. So formte das stählerne Zeitalter einen neuen Typus, den des Industriearbeiters, wie ihn in dieser Ausprägung, in dieser Massenhaftigkeit die Welt noch nicht gesehen hatte. Und wieder dauerte es ein Menschenalter, bis auch dieser Typus reif war, in die Kunst eingeführt zu werden: im Jahre 1886 schuf Constantin Meunier seine erste Großbronze, den Hammermeister. Reif aber konnte er, wenn wir von England absehen, das bei seiner Isolierung selten eine führende Rolle in der Kunst gespielt hat, nur in einem so früh industrialisierten Lande wie Belgien werden, das von Frankreich, dem führenden Kunstlande, stets neue Anregungen empfing, aber mit einem gesunden Realismus, der seit den Altniederländern ja hier zu Hause war, auch den weniger erfreulichen Erscheinungen der Gegenwart nicht das Auge verschloß. Während im benachbarten Holland Jozef Israels sich in tiefem Mitgefühl zu den Armen und Betrübten herabneigte, deren Heimstätten er in warmes Rembrandtsches Helldunkel tauchte, aber auch, gleichfalls damit nur alte Tradition fortsetzend, leichteren Arbeitsmotiven, Spinnerinnen, Näherinnen, Stickerinnen, und draußen am Strande mit Vorliebe Krabbenfischern und -fischerinnen die „allumfassende und alles gleichwertende Wirklichkeitsliebe eines großen, unbedingt ehrlichen Talentes“ widmete, die selbst über die Armseligkeiten des Lebens einen versöhnenden Schimmer breitete, wußte der Belgier Charles



Abb. 328. Léon Frédéric: Aus dem Triptychon „Die Lebensalter des Arbeiters“. Luxembourg, Paris

de Groux, durch dessen Schule auch Constantin Meunier ging, der Not und den Schmerzen der Enterbten des Schicksals mit einem von Courbet beeinflussten, aber aus Eigenem bis zum Hochpathetischen gesteigerten Realismus und einer an Farbenzauber reichen Palette ergreifenden Ausdruck zu verleihen; das eigentliche Arbeitsthema lag ihm weniger. Auch wo es bei dem Brüsseler Léon Frédéric erscheint, ist es nicht nur um seiner selbst willen da, sondern hat symbolischen Wert, so auf unser Abb. 328, dem linken Flügel eines Triptychons „Die Lebensalter des Arbeiters“, wo er das unter hartem Druck stehende Los des modernen Fabrikarbeiters von der Kindheit bis in die Jahre der Manneskraft und Muttersorge mit verstehendem Herzen verfolgt. Unser Bild zeigt, wie er mit packender Naturbeobachtung und ohne der Wirklichkeit Gewalt anzutun, in Freilichtmalerei eine Fülle von Arbeitsmotiven auf engstem Raum zusammenzudrängen weiß, auch hier die Figuren vom kaum erwachsenen Knaben bis zum Greis abgestuft, alle mit dem unverkennbaren, wie eine leise Anklage klingenden Unterton freudlosen Schaffens.

So war der Boden vorbereitet für die Schöpfung, welche die europäische Kunst,

nachdem der Nordfranzose Millet ihr seinen Bauertypus geschenkt hatte, der belgischen verdankt, die des modernen Arbeitertypus.

Vergleicht man die Industriearbeit mit der Feldarbeit, so will uns jene fast wie eine Potenzierung dieser vorkommen. Wie harmlos erscheint die Feldarbeit im Vergleich zu den Gefahren der Hochöfen, der Walzwerke, des Bergbaues, wie häuft sie die Menschen in ihren Zentren zusammen, um sie alle dem ewig gleichbleibenden Joch zu unterwerfen, während der Feldarbeiter über weite Flächen zerstreut in verschiedener Hantierung seinem auch mit den Jahreszeiten abwechselnden Tagewerk nachgeht. Seinem Tagewerk – denn auch darin ist die Industriearbeit schonungsloser, daß sie den Menschen auch zur Nacharbeit verurteilt. Aber dieser Potenzierung der Arbeit entsprechen naturgemäß auch potenzierte seelische Werte, das Pochen auf die Leistung, deren Einstellung alle Räder des komplizierten modernen Wirtschafts- und Verkehrsorganismus stillzulegen droht, die Sehnsucht nach Erleichterung der materiellen Lage, das Solidaritätsgefühl, das sich bei der Massenarbeit ganz unfehlbar einstellt, das Ringen nach geistiger Hebung und Befreiung, kurz alle die Strebungen, die den Sozialismus geschaffen und zu einer sozialen und politischen Macht allerersten Ranges emporgehoben haben. Für einen Sozialisten gehalten zu werden, fürchtete noch Millet, als er sich ganz auf die Darstellung der Feldarbeit warf; Courbet kokettierte mit dem Sozialismus und taufte, wie wir sahen, seine „Steinklopfer“,



Abb. 329. Constantin Meunier: Das Bergwerk. Triptychon

die nur der herrschenden akademischen Malerei auf die Finger klopfen sollten, nachträglich zu einem Protest gegen die herrschende Gesellschaft um. Courbets Realismus war die Vorfrucht des Naturalismus, der auf die Darstellung des Häßlichen und Gemeinen, so behaupteten seine Gegner, geradezu ausging, wenn es nur natürlich war. Auf literarischem Gebiet war Zola der verwegenste Bannerträger dieser Richtung, der in einem Zyklus allbekannter und heiß verschlungener Romane das Leben der unteren Volksschichten, darunter des Bauern (*La Terre*) und des Bergmannes (*Germinal*), mit schöpferischer Kraft in erschreckender Deutlichkeit der Mitwelt vor Augen stellte. Gerade dieser letzte, 1885 geschaffene Roman ist das literarische Seitenstück zu dem Lebenswerk Meuniers, der seinerseits aus seinen Sympathien für den eigenartig gefärbten belgischen Sozialismus nie ein Hehl gemacht hat, wenn ihm auch eine agitatorische Tätigkeit im Stile Courbets durchaus fern lag.

Meuniers Neigung zum Sozialismus erklärt sich schon aus seiner Herkunft. In ärmlichen Verhältnissen in einem Brüsseler Vorort 1821 geboren, verlor er früh den Vater. Sechzehnjährig bei dem Bildhauer Fraikin in die Lehre ge-



Abb. 330. Constantin Meunier: Nach der Schicht. Gemälde

treten, fand er an dessen glatt akademischer, einer feineren Sinnlichkeit huldigenden Manier kein rechtes Genüge und sprang zur Armeutmalerei Charles de Groux' ab, für die seine traurige Jugend ihn besser ausgerüstet hatte; wie bei Millet, erwies sich das schwere Blut stärker als die Verführung der Kunst. Hatte er sich hier in allerlei Szenen aus dem niedern Volksleben, Volksaufständen und dgl. versucht, so malte er sein erstes Arbeitsbild — es sei an Goyas Vorbild (Abb. 236) erinnert — auf einer spanischen Reise, den Saal einer Tabaksmanufaktur in Sevilla. Aber nicht der Arbeitsvorgang war es, der ihn künstlerisch interessierte, sondern die bunte Menge dieser schwarzlockigen Andalusierinnen in ihrer farbenfrohen Tracht inmitten der kahlen Nüchternheit des hochgewölbten Arbeitsraumes. Dem eigentlichen Kern seines Wesens brachte ihn, etwa in der Entstehungszeit von Zolas *Germinal*, der Auftrag näher, für ein Prachtwerk über Belgien Illustrationen zu liefern — er war für ihn dasselbe wie seiner Zeit für Adolf Menzel der Auftrag zur Illustration von Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen. So ward er dem sog. Borinage, dem schwarzen Kohlenrevier von Mons, und damit seinem eigentlichen künstlerischen Arbeitsfelde zugeführt. So wie er es in Pastellen und Ölgemälden schildert, liest man es wörtlich in Zolas *Germinal*. Da ist das Arbeiterdorf mit den roten Ziegeldächern, durch das sich die Straße hinauf zum Bergwerk zieht, wo ein qualmender Schlot die Luft mit Kohlendunst schwängert und eine Kohlenhalde düster drohend den Horizont abschließt. An endloser Kette laufen hier die Wagen zum Förderschacht, und auch jenseits der aufgewühlten Erde, die spärliches Grün deckt, erfüllen zahlreiche Schlote den Himmel mit Rauchfahnen, alle dem unsichtbaren Zuge der herrschenden Windrichtung folgend. Und bei Nacht, da gibt es ein infernales Schauspiel: gespenstig zeichnet sich ein hohes Gerüst vom hell erleuchteten Himmel ab, in grotesken Formen, als wollten sie die schwarze Erde verschlingen, ballen sich die Rauchschwaden zusammen; ein abgetriebener Schimmel



Abb. 331. Constantin Meunier: Bergmann vor Ort. Bronze

wird zur freudlosen Arbeit geführt. Und nun die Menschen! Da sieht man das Arbeiterhaus, vor dessen Tür der Bergmann in hockender Stellung ausruht, eine Arbeiterin in männlicher Tracht, die, ein Kind an der Hand, mit der Nachbarin plaudert. Am Morgen, da geht es früh zur Arbeit. Es ist Schichtwechsel, die einen gehen, die andern kommen, wie bei Zola auch die Frauen und Mädchen, um als Wagenschieberinnen und Kohlsortiererinnen ihr Brot zu verdienen. Ihre Arbeitskleidung ist so männlich, daß der Held von Zolas *Germinal*, Etienne, die vierzehnjährige Cathérine bei der Einfahrt zuerst für einen jungen Burschen hält.

In Form eines Triptychons, „Das Bergwerk“, hat Meunier drei Motive, den Gang zur Grube, die Einfahrt und die Ausfahrt zusammengefaßt (Abbild. 329). Noch schien es ihm offenbar

nicht möglich, die Arbeit vor Ort, die eigentlich das Mittelstück bilden mußte, künstlerisch zu erfassen. Darum gibt er hier den Gang der Bergleute zur Arbeit, wie sie eiligst, die Beilhaue auf der Schulter oder in der Hand, meist zu zweien den Schlackendamm hinaufstreben, um über die Brücke zu der hochragenden, qualmenden Zeche zu gelangen. Nur einer wirft noch einen Blick nach dem Dorf, der Stätte seines Glückes oder seiner Sehnsucht, zurück. Deutlicher können wir sie auf einem andern Bilde bei der Heimkehr nach der Schicht beobachten (Abb. 330). Was für kräftige Gestalten! Der Kopf-typus ziemlich gleichförmig, starke Backenknochen, überhaupt ein stark entwickeltes Untergesicht, während der Sitz der Intelligenz, die Stirn, auffallend zurückflieht. Dazu ein mächtiger Stiernacken und unter dem dünnen Leinenzeug ein muskulöser Körper. Alle tragen zum Schutz des Kopfes gegen fallendes Gestein die dicke Lederkappe, während die Frauen das Haar gegen den Kohlenstaub durch ein Tuch schützen.

Doch kehren wir zu unserm Triptychon zurück! Jetzt sind sie an der Einfahrt angelangt. Hier war die Komposition von selbst gegeben. Hinter hochragenden Backsteinwänden der Förderturm, ein starkes Holzgerüst, „wohl einem Glockenstuhl vergleichbar. Es trägt die Drehrollen, über welche wie im Flug, schnell, lautlos und ohne Stockung, die Drahtseile laufen und samt den Förderstühlen in den Schacht hinein verschwinden“ (Zola). Man sieht Bergleute in den Förderkorb einsteigen oder auf ihn zugehen, andre warten in Gruppen, bis die Reihe an sie kommt, in der hockenden Art, ganz wie sie Zola beschreibt: „Die Männer hockten sich auf die Erde hin, ließen sich mit den Oberschenkeln auf Fersen und Waden nieder, stützten die Ellenbogen auf die Schenkel und saßen so da, eine Stellung, die den Bergleuten so zur Gewohnheit geworden war, daß sie sie selbst außerhalb der Grube oft einzunehmen pflegten.“ Und nun das Gegenbild der Einfahrt: die Ausfahrt! Der Förderstuhl hat wie in Zolas *Germinal* zwei Etagen, in denen man eng zusammengedrängt sitzt oder steht, die Oberen müssen warten, bis die Unteren ausgestiegen sind. Eben ist der Förderstuhl zum Stillstand gekommen. Der vorderste Bergmann, die mar-



Abb. 332. Constantin Meunier: Der Bergbau. Vom Denkmal der Arbeit. Gipsmodell für Kalkstein

kanteste-Figur, strebt, nur mit Hose und Lederkappe bekleidet, in den Händen die noch brennende Berglampe und die Beilhaue, dem Ausgang zu; in seiner vornübergebeugten Haltung spürt man die Eile, dem Ort der Arbeit zu entinnen, in dem gesenkten Nacken die Nachwirkung der gebückten Stellung in den Kohlenflözen. Einer hockt noch am Boden, ein anderer schützt das Auge vor dem plötzlich einfallenden Tageslicht, der kleine Raum erscheint gedrängt voll.

Das, was wir oben als Mittel- und Hauptstück des Triptychons vermißt haben, den Bergmann vor Ort, gibt Meunier später in einer seiner wundervollsten Arbeiten, einem Bronzerelief (Abb. 331). Die Möglichkeit, ihn bei dieser versteckten Arbeit zu zeigen, schafft sich der Künstler ebenso einfach wie genial. Wie der Naturforscher durch eine vom Bohrwurm durchlöchernte Baumrinde einen Schnitt legt, so hier Meunier durch die von menschlichen Bohrwürmern durchwühlte Erdrinde, und dabei entdeckt er ein so packendes Motiv wie den hingelagerten, das Gestein für den Sprengschuß anbohrenden Bergmann. Und wie geschickt sind hier alle Glieder und Scharniere des Körpers übersichtlich auseinandergelegt, wie gewinnen wir durch die Hochlagerung des linken Beines und durch die Drehung der Wirbelsäule den Blick auf die scharf angespannten Rückenmuskeln mit der eingesenkten Rückgratlinie und auf die deutlich hervortretenden Gesäß- und Wadenmuskeln! Das ist nichts anderes als die Übertragung des klassischen griechischen Reliefstiles auf diesen ganz modernen Stoff, die Bändigung des neuzeitlichen Naturalismus durch antike Formgesetze! Höchst wirkungsvoll ist vor allem auch, wie der in das Gestein sich einbohrende Blick durch die in gleicher Richtung sich einbohrende Eisenstange suggestiv gedeutet wird. Der hingelagerte Mann bleibt die beste Figur, auch als später für das Denkmal der Arbeit das Programm erweitert und nach Skizzen des Meisters von Schülern in Stein ausgeführt wird (Abb. 332). Auch darin kam der Gegenstand der plastischen Darstellung entgegen, daß die Kleidung teils ganz wegfallen, teils auf die einfachsten Elemente beschränkt werden konnte. Diesen Vorteil weiß Meunier auch gerade für



Abb. 333. Constantin Meunier: Der Hammermeister. Gipsmodell

seinen Bronzestil trefflich zu nützen. Die Bronze saugt ja nicht, wie der Marmor, das Licht auf, sondern wirft es in harten Reflexen zurück, die zur Härte dieser Eisen gewordenen Muskeln vorzüglich stimmen. Bronze gibt auch eine andre Tastvorstellung als Marmor: die blanke Haut des Metalls fühlt sich kalt und fettig an, auch darum eignet sie sich vorzüglich zur Wiedergabe der durch das Herumschlappen auf den Kohlenflößen blank und fettig gescheuerten Arbeitskleider.

Seine volle Meisterschaft aber offenbart Meunier im Rundwerk, in der Einzelfigur. Schon das erste Werk dieser Art, der für Bronze-guß bestimmte „Hammermeister“ (Abb. 333), machte im Pariser Salon von 1886 Aufsehen: eine lebensgroße Gipsfigur, ein Vorarbeiter, der, auf seine Zange gestützt, mit scharfem Blick die Arbeit des Hammers verfolgt, um im rechten Augenblick einzugreifen. Nicht also ein Ausruhender ist er, vielmehr tritt hier ein bedeutungsvolles psychologisches Moment ein, welches zugleich die Ausführung in Lebensgröße rechtfertigt. Noch ist die Auffassung ganz realistisch; der Künstler hat nach dem Leben gearbeitet, aber er hat die Formen

vereinfacht, an den Falten der Arbeitsbluse und des Schurzfelds ist alles Kleinliche getilgt; auch die Silhouette, auf die es bei einem Bronzewerk vornehmlich ankommt, schließt sich gut zusammen. Und doch tut etwas der Figur Eintrag: die von den Hauptkonturen gebildeten Winkel weisen alle nach links, daher scheint die Figur nach dieser Seite einzuknicken. Es fehlt noch das, was einst die griechische Kunst und nach ihr die Renaissance so meisterhaft handhabte, der Kontrapost, die Gegenstellung, das Gleichgewicht der beiderseits ausladenden Glieder, wobei auch die Wendung des Kopfes mit in Rechnung zu stellen ist.

Diesen Kontrapost bringt schon gleich der Salon des nächsten Jahres in der unerhört realistischen und doch wohl abgewogenen Figur des „Puddlers“ (Abb. 334). In der völligen Erschöpfung, ja Verblödung erinnert er an Millets „Mann mit der Hacke“, auch an die Frau in Bastien-Lepages „Heuernte“. Ist das überhaupt noch ein Mensch, was da in völliger Erschöpfung mit offenem Mund und stieren Augen vor uns auf dem Amboß sitzt? Die Puddelarbeit, eine der schwersten, die es überhaupt

gibt oder gab, denn sie ist jetzt wohl meist einer verbesserten Methode gewichen, verlangte das Umrühren, „Puddeln“, des garschmelzigen Eisens mit eisernen Stangen auf dem Sandherd des Hochofens, sie dörft den Gaumen aus und blendet das Auge, so daß die Sehkraft wie erloschen scheint. Der ungeheure Fortschritt gegen den Hammermeister ist offenbar. Dieser posierte immerhin noch etwas, als ob er den Blick des Beschauers auf sich gerichtet fühlte, der Puddler gibt sich völlig unbefangen, unbeobachtet. Störte bei dem Hammermeister noch die Völligkeit der Bekleidung, so kommt der Puddler der Hauptaufgabe der Plastik, der Darstellung des nackten Körpers, ein gutes Stück näher. Die Entblößung des Oberkörpers ist durch die Art der Arbeit motiviert, die Hosen und das zur Seite geschobene Schurzfell lassen die Hauptscharniere der Bewegung, die Knie, deutlich hervortreten, die unförmigen Holzschuhe sind geblieben; es gehört mit zur Charakteristik, daß der linke, seitlich aufgesetzte Fuß stumpf endigt. Endlich das Wichtigste: beim Hammermeister verlief die gesenkte Schulter in einer Linie mit dem aufgestützten Oberarm, hier ist die Schulter der gestützten Seite gehoben, die andre gesenkt. Das Gegengewicht gegen die Bewegung des rechten Armes bildet das infolge des niedrigen Sitzes im spitzen Winkel seitlich herausgedrückte linke Knie; seine Maskierung ist durch die Verschiebung des Schurzfelds vermieden. Die tief über den Kopf gezogene Lederkappe läßt die Schädelform erraten, verbirgt aber die Stirn; so tritt das massige Untergesicht um so brutaler in die Erscheinung; wie der Leib, so scheint auch der Geist wie ausgedörft durch die Glut der schweren Arbeit, es ist, als ob nur eine animalische Existenz übrig bliebe, und doch ist dieser unerhörte Realismus, wie wir es schon beim Bergmann vor Ort sahen, veredelt durch die Formgesetze der Antike, die, hier mit Meisterschaft gehandhabt, völlig in den neuen Stoff eingehen.



Abb. 334. Constantin Meunier: Der Puddler. Bronze

Im gleichen Jahr, wo der Puddler erschien, malte Meunier ein Bild: die Löschung eines Dampfers im Hafen von Antwerpen. Aus den Motiven dieses Bildes sind nach mancherlei Umformungen, die uns tief in die Arbeitsweise des Meisters hineinblicken lassen, drei andre Kunstwerke hervorgegangen, eines der Reliefs für das geplante Denkmal der Arbeit, eine Mittelbronze, der Steinträger, und endlich Meuniers bedeutendste Großbronze, der Hafenarbeiter.

Aus einem Dampfer, dessen Bug mächtig emporragt, werden Säcke ausgeladen (Abb. 335). Sie gleiten auf einer Rutschbahn auf einen hohen Bock, wo ein Mann sie vier Trägern umschichtet. Einer von ihnen schreitet mit seiner Last schon daher, der zweite nimmt sie eben auf, zwei warten, bis sie an die Reihe kommen; das Motiv des vorderen mit den in die Seite gestemmt Armen ist es, das eine große künstlerische Zukunft hat. Vorn rechts, vom Bildrand abgeschnitten, ein schweres Pferd vor niedrigem Rollwagen, beides von hinten gesehen. Das Relief für das Denkmal der Arbeit sollte Handel und Verkehr versinnbildlichen; das erforderte inhaltlich und formal - letzteres schon um des Breitformats willen - eine weitgehende Umgestaltung des ursprünglichen Motivs. Es liegen verschiedene Versuche vor, die wir kurz charakterisieren wollen. Zu den Sackträgern kommt ein Faßroller, wird aber zunächst wieder aufgegeben, um durch einen Kistenträger ersetzt zu werden; der eine schreitende Sackträger wird unter Änderung der Haltung verdoppelt; dem Pferd wird ein Fuhrmann zugesellt, dafür kommt der zweite Zuwartende des Gemäldes als Eckfigur auf die linke Seite. Der Auflader fällt, weil die Bildhöhe überschreitend,



Abb. 335. Constantin Meunier: Entladung eines Dampfers. Ölgemälde

ganz weg,
dafür nimmt
ein Träger
seinen Sack
von dem um
so viel nied-
riger gehal-
tenen Schiffs-
bord auf, bis
schließlich
auch er ent-
fällt: überall
zeigt sich das

Bestreben,
der einreihigen,
die ganze
Bildfläche
möglichst in
der gleichen
Kopfhöhe mit
Figuren fül-
lenden grie-

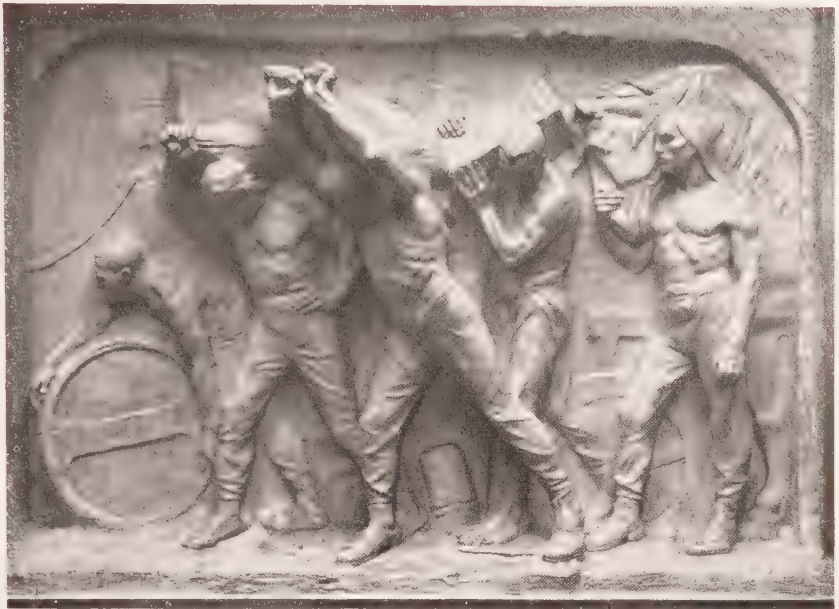


Abb. 336. Constantin Meunier: Handel und Verkehr. Vom Denkmal der Arbeit. Gips

chischen Reliefkomposition näherzukommen. Das Ergebnis liegt in der abschließenden Redaktion für das Denkmal der Arbeit vor (Abb. 336). Nur eine einzige Figur der Fassung des Gemäldes hat sich, wie man sieht, behaupten können; wie gut der nun verdoppelte Arbeitsakt beobachtet ist, wie leicht er unter gleichen Verhältnissen sich wiederholt, mögen die beiden pferdegeschwänzten Satyrn eines attischen Vasenbildes zeigen (Abb. 337), die sich mit einem Spitzkrug und einer Amphora schleppen; beides, versteht sich, nicht leer, handelt es sich doch um das schwärmende Gefolge des Weingottes Dionysos. Der Kistenträger ist der Dritte im Bunde, der Faßroller erwies sich zuletzt als unentbehrlich, weil er in seiner gebückten Haltung noch Raum für den Schiffsstegen mit seiner wie ein großes Auge wirkenden Ankerklüse läßt; schließlich wird der vierte, vorläufig unbeschäftigte Träger des Gemäldes, ein schöner Abschluß der nach links offenen Komposition, durch ein neues, tierfreundliches Motiv mit dem Pferd zu einer Gruppe vereinigt.

Den, von links gerechnet, ersten Träger hat dann Meunier für eine Mittelbronze verwertet, den „Steinträger“. Es zeugt von künstlerischem Takt, daß er ihn in kleinerem Maßstab gehalten hat, auch daß er den ästhetisch unerfreulichen, weil unförmlichen Sack durch einen unbehauenen, aber feste Formen aufweisenden Stein ersetzt hat, möchte man ebenso bewerten.

Ganz verschwunden ist aus der Reliefkomposition der Sackträger mit den in die Hüften eingestemmt Armen. Er war, wie bereits angedeutet, zu Höherem ausersehen; aus ihm formt Meunier die größte Arbeiterstatue der Welt, seinen Débardeur (Abb. 338). Wie gewinnt er, so fragen wir, aus dem unscheinbaren Motiv des gelassen Abwartenden heraus, den wir nur vom Rücken sehen, trotz der starken, ganz unklassischen



Abb. 337. Satyrn. Von einem rotfigurigen attischen Vasenbild



Abb. 338. Constantin Meunier: Der Ablader. Bronze.

Krümmung der Beine nach außen eine so unglaublich überzeugende, monumentale Haltung? Formal betrachtet durch den völlig beherrschten Kontrapost: dem stärker ausladenden rechten Arm entspricht das weit vortretende linke Bein, während der Kopf mit scharfer Wendung wieder die Richtung nach rechts aufnimmt; gerade diese Richtungskontraste laden die Figur mit einer gewaltigen Energie. Zugleich ergibt sich ein geschlossener Umriß mit klaren negativen Ausschnitten. Zu den formalen kommen ideelle Gesichtspunkte. Die Haltung mit eingestemmen Armen, das wußte schon die Renaissance — man denke an die beiden Davide von Donatello und Verrocchio (S. u. E., Abbild. 380f.) —, entlastet die heftig arbeitenden inneren Organe; zu-

gleich aber liegt darin etwas Seelisches, Selbstbewußtsein — man denke an den Sophokles des Lateran (ebenda Abb. 297) —, Trotz, Abwehr gegen jede Annäherung von außen, zumal wenn, wie hier, der Kopf sich scharf zur Seite wendet. Und vor allem: hier haben wir den Arbeiter als Typus! Bei dem „Steinträger“ verschwindet unter der Last der Arbeit das geistige Moment ganz, beim „Hammermeister“ ist es zwar vorhanden, aber er ist samt seinem Werkzeug einer eng begrenzten technischen Arbeitsleistung zugewandt: der „Ablader“ dagegen ist sich selbst genug; seine starken Arme, sein eiserner Nacken sind seine Werkzeuge. Auch leistet er gegenwärtig keine Arbeit, schaut auch nicht, wie auf dem Gemälde, nach ihr aus, sein Blick ist vielmehr im Bewußtsein herkulischer Kraft mit einem die herabgezogenen Mundwinkel umspielenden Zug von trotziger Geringschätzung in die Ferne gerichtet gegen einen unsichtbaren Feind, gegen die Widersacher seines Standes und seiner Interessen. Der Sozialismus hat keinen stolzeren Arbeitertypus geschaffen als dieses nach antiken Stilgesetzen geformte und doch von modernstem Geiste durchpulste Standbild!



Abb. 339. Constantin Meunier:
Kohlensortiererin. Zeichnung

Halten wir, auf diesem Höhepunkt angelangt, unter dem Arbeiterheere, das Meuniers unermüdlicher Schaffensdrang der Welt geschenkt hat, Umschau, so gewinnen wir über die bedeutendsten Werke am leichtesten eine Übersicht, wenn wir sie ohne Rücksicht auf die Entstehungszeit nach Arbeitsgebieten ordnen.

Beginnen wir wiederum mit dem Bergbau. Neben dem männlichen Arbeiter war uns hier bereits die Bergarbeiterin begegnet. Gerade ihre Darstellung mußte, da die leichte Arbeitstracht die weiblichen Formen nur wenig verhüllte, den Plastiker in Meunier reizen, und auch hier können wir, wie bei dem Débardeur, das allmähliche Wachsen der künstlerischen For-



Abb. 340. Constantin Meunier:
Kohlensortiererin. Bronze

mung vom Gemälde bis zur Rundfigur verfolgen. Die Arbeit der Frauen besteht im Schieben der Kohlenhunde und im Sortieren, wie sie Meunier zunächst in einem Gemälde festgehalten hat. Wieder ist es eine Einzelfigur, die der Künstler herausgreift, um sie einer höheren Bestimmung entgegenzuführen, ein Mädchen, das sich im Hintergrund auf den Spaten stützt. Wiederum macht Meunier zunächst eine Einzelaufnahme, der man die ganze naive Freude des Mädchens ansieht, einem Maler Modell stehen zu dürfen, worin sich etwas von Schamhaftigkeit mischt (Abb. 339). Und wieder folgt die Umwandlung in eine Bronze mittlerer Größe (Abb. 340), wie sie Meunier für seine Arbeiterschöpfungen liebt: die Figur ist schlanker geworden, die Kleidung liegt enger an, auch das Spatenblatt ist verkleinert, desgleichen die wuchtigen Holzschuhe — aus dem harmlosen Kind des Volkes ist eine Heroine geworden, die mit naiv-stolzer Sicherheit in die Welt schaut. Weiter als hier ist Meunier in der Betonung des spezifisch Weiblichen in seiner rufenden Bergarbeiterin gegangen; wir glauben es dieser wohlgebauten stämmigen Figur gern, daß sie so schwere Arbeit leisten kann, wie Zola es schildert.

Aber die Bergarbeiterin wird Mutter, wieder von Bergarbeitern, und die Dämonen der Tiefe ruhen nicht, sie wollen für die Schätze, die ihnen entrissen werden, ihr Opfer haben. Auch hier entwirft Meunier gleich zu Anfang seines Aufenthaltes im Kohlenrevier unter dem Eindruck einer schrecklichen Grubenkatastrophe ein Bild: in der Halle, wo die verbrannten Leichen in ganzen Reihen niedergelegt sind, sucht



Abb. 341. Constantin Meunier: Schlagende Wetter. Bronze

ein altes Mütterchen, so beschreibt er es selbst, immer wieder sich niederbeugend, die ganze Nacht hindurch ihren Ernährer, den einzigen Sohn. Man sieht sie ganz im Hintergrunde zu dem endlich Gefundenen händeringend sich niederbeugen, während vorn gleichgültige Frauen Leinentücher nähen. Eine Kohlezeichnung hebt zunächst das erschütternde Motiv aus der fürchterlichen Umgebung heraus, aber erst im plastischen Rundwerk wird es ganz ausgeschöpft (Abb. 341). Hart ragt aus der Horizontalen des hingestreckten Leichnams die Vertikale empor, um sich dann wieder herabzuneigen, in ergreifender Schlichtheit tiefstes Weh, das der Tränen ermangelt, das nur die Hände ineinanderkrampfen kann, eine Mater dolorosa aus dem Arbeiterstande, wie man mit Recht gesagt hat, mit der Weihe des Schmerzes, der nicht nach Stand und Würden fragt. Wie gewinnt die Bronze durch die Reflexe des auffallenden Lichtes Leben, wie verstärkt gerade das unschöne Profil des Mütterchens den erschütternden Eindruck! Rietschels edle „Pietà“ in der Friedenskirche zu Potsdam wirkt fast schal gegenüber dieser Tragödie!

Endlich fehlt im Gesamtwerk Meuniers auch das müde Grubenpferd nicht, das Seitenstück zu Zolas Grubenpferd Bataille, in dessen Seele nur noch eine blasse Erinnerung lebt an den hellen Schein des lichten Tages, den sein blödes Auge niemals wieder schauen soll.

Aus den dem Bergbau verwandten Betrieben ist das größte Werk Meuniers sein gleich von vornherein für das Denkmal der Arbeit bestimmter „Schmied“ (Abb. 342). Wenn irgendein Werk des Meisters, so ist dieses vom Geiste Michelangelos erfüllt; das gewaltige Sitzbild des zürnenden Moses hat ihn inspiriert. Wichtig ist schon, daß er im Augenblick nicht arbeitet, daß also der aktive geistige Ausdruck die Oberhand behält. Und welch ein Schauspiel, wenn dieser Riese sich erhebt und den ihm zur Hand stehenden wuchtigen Hammer ergreift! Dieser Moment wird von unserer Phantasie förmlich herbeigesehnt, das suggeriert ihr die frei herabhängende, griffbereite rechte Hand. Diese Geste allein genügt, um der Wendung des Kopfes nach

der andern Seite und dem aufgestützten linken Ellenbogen die Wage zu halten, eine so mächtige Körperkraft stellt sich hier der Energie des Willens zur Verfügung.

Die Industrie sollte am Denkmal der Arbeit durch ein Thema aus der Glasfabrikation vertreten sein. Noch bevor er im Borinage heimisch geworden war, hatte Meunier seine Studien in der Glasfabrik von Seraing, einer der größten der Welt, getrieben, eine aufregende Szene aus diesem Betriebe zuerst in einer Skizze festgehalten und alsdann in einem Gemälde ausgeführt (Abb. 343). In der Tat ist die Situation eine sehr kritische. Einer der großen Tönhäfen, in denen durch Zusammenschmelzen der erforderlichen Bestandteile das Glas bereitet wird, ist im Feuer zersprungen, die flüssige Masse droht auszulaufen, und es gilt, sie in höchster Eile dem Ofen zu entreißen. Zehn Männer mit Lederkappen, Lederschürzen und Holzschuhen haben einen eisernen Karren unter den Glashafen geschoben und suchen ihn jetzt aus dem Feuer zurückzuziehen; einer faßt das Rad selbst an, während am andern Ende mehrere ihre Körperschwere und die Kraft ihrer Arme einsetzen, ein abwechslungsreiches Bild körperlicher Funktionen: in größter Ausfallsstellung kreuzt der das Rad zurückdrehende Arbeiter die Linie der Kameraden, der nächstfolgende bewegt sich nach der Tiefe zu, und wohlthuend unterbricht auch der auf der Karrendeichsel Sitzende die Bewegungsrichtung seiner Nachbarn. Mit dem Wechsel der Bewegung geht der Wechsel der Beleuchtung Hand in Hand. Die Glut des Glasofens wirft grelle Lichter und starke Schlagschatten auf die Arbeitergruppe, „es liegt die gespannte Aufgeregtheit einer großen Stunde in der Darstellung des Vorganges“.

Auch diesmal bietet es wieder ein großes Interesse, der Umformung vom Gemälde zum Relief im einzelnen nachzugehen (Abb. 344). Zunächst ist der Glashafen bereits bis über die Achse der Karrenräder geschoben, dadurch wird der tote Raum vermieden; den Rest erfüllen Flammenschwaden. Sodann ist die Zahl der Arbeiter von zehn auf acht verringert, alle Bedeckung des Körpers ist mit Ausnahme von Hose und Schurzfell weggefallen, auch die Holzschuhe und meist die Lederkappen. Aber auch die Körperformen selbst haben sich gewandelt. Kaum erkennt man den Mann am Rade wieder: aus dem Proletarier ist ein griechischer Athlet geworden! Der Oberkörper ist nach der Tiefe hin gewendet und auch der Kopf folgt dieser Richtung; das linke Bein, das sich dort mit der Ferse aus dem groben Holzschuh hob, schwebt hier frei und vermeidet dadurch die zwar höchst charakteristische, aber ge-



Abb. 342. Constantin Meunier: Der Schmied.
Vom Denkmal der Arbeit. Bronze



Abb. 343. Constantin Meunier: Die Industrie. Gemälde.

mein wirkende Weite der Ausfallsstellung — die fast nackt wirkende Figur steht sichtlich unter dem Einfluß des 1887 in Sidon aufgefundenen sog. Alexander-sarkophags, wo in der Jagdszene der nackt herbeieilende, sich fast ganz vom Reliefgrunde lösende griechische Jüngling in gleicher Weise das Bein in der Schwebelage hält. Auch bei den übrigen Figuren läßt sich die Annäherung an den griechischen Reliefstil Schritt für Schritt verfolgen, der zugleich eine gewisse Idealisierung des von Haus aus Meunier näherliegenden realistischen Arbeitertypus bedeutet.



Abb. 344. Constantin Meunier: Die Industrie. Vom Denkmal der Arbeit. Gipsmodell

Eine ganz realistisch gehaltene Kleinbronze aus dem gleichen Arbeitsgebiet ist der „Glasbläser“ (Abbildung 345); auch noch eine andere Kleinbronze, der trinkende Mann, könnte hierher mit gehören. Gibt jener, eine hagere, ausgeglühte Gestalt, um die an dem langen Eisenrohr, der sog.



Abb. 345. Constantin Meunier: Der Glasbläser.
Bronzestatuetten

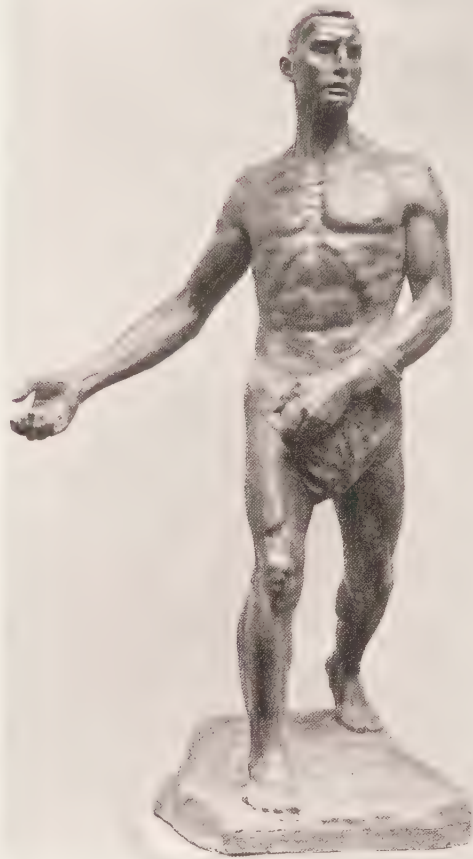


Abb. 346. Constantin Meunier: Der Säemann.
Bronze

„Pfeife“, dem Ofen entnommene Masse aufzublasen, das Letzte seiner Lungenkraft her, so saugt dieser, ganz der Wonne des Genusses hingegeben, das kühlende Naß in sich ein, um den lechzenden Gaumen zu neuer Arbeit zu erquickern.

Gehen wir von der Industrie weiter zum Ackerbau, so hat Meunier dieses Milletsche Thema gern angeschlagen. Auch hier steht dem realistischen Säemannstypus der für das Denkmal der Arbeit geschaffene, auch in den Maßen bedeutend vergrößerte idealisierte Typus gegenüber. Dort sind Knochengerüst und Muskeln des hageren Körpers hart herausgearbeitet, schwer kleben die starken Schuhe an dem frisch gepflügten Erdreich; hier hat er sich wieder dem klassischen Ideal genähert, es ist ein athletisch durchgearbeiteter Körper, den er in heroischer Nacktheit vor uns hinstellt (Abb. 346), mit sorgfältig durchmodellierter gewaltiger Brust, schön und kräftig geformten Beinen, die freilich in der Frontansicht gegenüber den Armen zu stark verkürzt aussehen; von der Stirn leuchtet sieghaft der Gedanke. Von dem Kulturwert dieser die Menschheit erhaltenden Arbeit war bei Millets Säemann die Rede; hier wird der Gedanke einen höheren Flug nehmen dürfen: „Es ist kein beliebiger Samen, der hier ausgestreut wird, sondern der Samen der Zukunft, der der Menschheit ein glücklicheres, würdigeres Dasein bringen soll.“ In dieser symbolischen Be-



Abb. 347. Constantin Meunier:
Der Mäher. Bronzestatuetten

gleiche ist hier Meunier in unübertrefflicher Weise gelungen: kein Glied, kein Gelenk wird in der Hauptansicht von dem andern verdeckt oder überschritten. Ein zweites Kunstmittel der Griechen war die Beruhigung der Komposition durch parallele Führung der Linien; auch darin tritt der moderne Meister offensichtlich in die Fußtapfen seiner antiken Vorgänger. So ergibt sich auch hier ein geschlossener Umriß mit klaren negativen Ausschnitten, der auch als schwarze Silhouette den Arbeitsakt deutlich würde erkennen lassen. Einen in der Arbeit innehaltenden und sich den Schweiß von der Stirne wischenden Mäher hat Meunier in doppelter Ausfertigung gegeben, für Bronze und für Stein, wie immer je nach der Natur des Materials auch die Formgebung modifizierend. Wenn er am Sockel des ersteren das Wort *Juin* (Juni) eingräbt, so klingt es wie ein letzter Nachhall des mittelalterlichen Monatsbildes. Ein Monatsbild sozusagen ist auch das Relief der Ernte, das als Vertreter des Ackerbaues am Denkmal der Arbeit nicht fehlen durfte, ein

deutung sollte er sich dem Denkmal der Arbeit als ein wesentliches Glied einfügen.

Auch den Mäher hatte Millet bei seiner durch den schwungvollen Rhythmus geadelten Arbeit mit dem Zeichenstift flüchtig erfaßt; Meuniers mittelgroße Bronze gehört zu seinen ausgezeichnetsten Schöpfungen (Abb. 347). Sie hält den Moment fest, wo der Mäher eben einen Hieb vollendet hat und die Sense einen Augenblick stillsteht, ehe sie von neuem ausholt, ein toter Punkt im Sinne der Mechanik, nach der berühmten Theorie Lessings in seinem „Laokoon“ ein wahrhaft „fruchtbarer Moment“, weil er, zwischen beiden in der Mitte, auf die vollzogene Bewegung zurück- und auf die kommende vordeutet. Kaum ein zweites Rundwerk beweist so klar, wie eingehend der Meister den plastischen Stil der Antike studiert hat. Auch für die Freiplastik behielt die griechische Kunst lange ein reliefartiges Auseinanderlegen der Gliedmaßen bei, die für eine Hauptansicht die konstituierenden Elemente der Bewegung übersichtlich gab. Das



Abb. 348. Constantin Meunier: Die Scholle. Bronzerelief



Abb. 349. Jules Dalou: Entwürfe für das Denkmal der Arbeit. Städtische Arbeiter

friedliches Bild, in das nur drohende Gewitterwolken ein Moment leichter Beunruhigung hineinragen, als Komposition nicht eben bedeutend: für das Idyll war die Psyche des Meisters nicht ausgerüstet, auch der befreiende Humor war ihm ebenso wie Millet versagt; wie bei jenem, sind es mehr die Schattenseiten des Lebens, die seine Künstlerseele in Aktion setzen. Ein Beispiel hierfür gerade aus der Bearbeitung des Bodens liefert sein Bronzerelief „Die Scholle“ (Abb. 348). Ein ergreifendes Bild, der Alte und der Junge, die hier in Ermangelung von Arbeitstieren sich selbst vor den Pflug spannen. An dem Winkel, den die weit vornübergeneigten Gestalten mit dem Erdboden bilden, kann man die Schwere der Anstrengung messen. Der Horizont schneidet die Bildfläche genau in der Mitte — Himmel und Erde haben an Segen und Unsegen der Feldarbeit gleichen Anteil —, aber wie die Erde hier steinig und unfruchtbar erscheint, so ballen sich am Himmel schwere Wolken zusammen, als zürnte auch er den unglücklichen Menschen, die hier „die Scholle“ beackern. Es ist bezeichnend, daß das gleiche Motiv, in gleich herber Auffassung, auch von Käthe Kollwitz verwertet worden ist.

Von selteneren Arbeitsmotiven seien endlich noch zwei Bronzereliefs erwähnt, die uns an den belgischen Strand führen, „Der Krevettenfischer“ und „Die Strandarbeiter“, von denen das letztere die Beherrschung des bewegten Pferdeleibes durch Meunier in hellstem Lichte zeigt.

Das Denkmal der Arbeit blieb ein Torso wie Michelangelos Juliusgrab, und bei der Ungleichartigkeit der Bausteine ist es vielleicht nicht einmal zu beklagen. Vornehmlich in der Einzelstatue war Meunier groß; in ihr hat er, noch heute unübertroffen, den Typus des neuen, des stählernen Zeitalters geschaffen.



Abb. 350. Jules Dalou: Reliefskizze für das Denkmal der Arbeit. Bergwerk

Ein Riesendenkmal der Arbeit plante auch, wenn wir um der inneren Verwandtschaft willen dies hier anknüpfen dürfen, der Franzose Jules Dalou; auch er aus kleinen, engen Arbeiterverhältnissen hervorgegangen, Carpeaux entdeckte den Bildhauer in ihm. „Nicht weniger als 150 Figurinen“ sagt Paul Clemen, „Skizzen von Arbeitern aller Art, von Lastträgern, Schiffern, Erntearbeitern, Bergarbeitern, Männern und Frauen mit allerlei Werkzeugen, in immer neuen Varianten — das ist Dalous geheimster Künstlertraum, der bei seinen Lebzeiten nie das Licht der Öffentlichkeit erblickt hatte, das, worin sich der Künstler nicht nur, sondern auch der Mensch, der von der Idee des Mitleids erfaßte, von dem Gedanken der Heiligung der Menschheit durch die Arbeit ganz besessene edle Mensch in ihm am reinsten aussprechen konnte.“ Der Gesamtplan des Denkmals ist bei Dalou so wenig ausgereift wie bei Meunier, aber während bei diesem die Idee am Ende stand und z. T. unabhängig voneinander entstandene fertige Arbeiten vereinigen sollte, stand sie bei Dalou zu einer Zeit, wo Meunier in Paris noch unbekannt war, am Anfang. „Der Künstler ist nicht dazu gekommen, Ordnung in diese Gestalten zu bringen. Der Dämon des Bildners hatte ihn übermannt: er hatte — war er doch selbst eines Arbeiters Sohn — plötzlich entdeckt, welche Welt von Ausdruck und Kraft in dieser Armee der Arbeiter steckte, die Formen beherrschten ihn ganz und die Idee trat zurück. Diese Figurinen sind vielleicht aus Dalous Oeuvre das Außerordentlichste, sie zeigen die größte Konzentration und die stärkste Erfassung des Bewegungsmotivs. Der ganze Eindruck ist hier auf die Hauptbewegung eingestellt, ihr ist alles Weitere untergeordnet. Es sind verschiedene Niederschriften desselben Motivs, der Künstler sucht nach der einfachsten, dezidiertesten Form. Er nannte das *apprendre sa leçon avant de la réciter en public*.“ Diese kleinen Skizzen möchte man geradezu als klassische Beispiele für das geniale Erfassen des großen Bewegungsmotivs bezeichnen. Diese knappe Handschrift schreibt nur der ganz große Bildhauer“.

Diese Ausführungen des geistvollen Bonner Kunsthistorikers belegen wir mit einer Reihe von Straßenarbeitern (Abb. 349), sie treffen aber auch auf die Skizze eines Bergwerksreliefs zu (Abb. 350), wo nicht, wie bei Meunier (Abb. 351), einzelne Figuren zu ruhiger Schau zusammenaddiert sind, sondern die großen Bewegungsmotive zu einem Fortissimo und Unisono von geradezu hinreißender Gewalt zusammenfließen. So bleibt das monumentale Denkmal, das Dalou († 1902) „am Ende des Jahrhunderts dieser Arbeit als dem eigentlichen Treibenden und Beherrschenden unserer ganzen Kultur setzen wollte“, und das, weil es neben dem genialen Plastiker einen Architekten von größtem Ausmaß erfordert, vielleicht die Kraft eines Einzelnen übersteigt, eine hohe Aufgabe der Zukunft.



Abb. 351. Jules Dalou: Bergmann

5. DEUTSCHLAND

Realismus und Impressionismus
verwandte und gegensätzliche Richtungen

Die Berliner Kunst war uns zuerst und zuletzt in Chodowieckis Werkstattbildern aus der Rokokozeit begegnet. Den kühlen Realismus, den sie in ihrem damaligen Hauptvertreter, dem großen Pferde- und Parademaler Franz Krüger, an den Tag legt, teilt scharfäugig und nicht ohne malerische Feinheiten Johann Erdmann Hummel in seinem „Biedermeierepos“ von der Herstellung und Aufstellung der Riesengranitschale vor dem Schinkelschen Neuen Museum. Unsre Abb. 352 reiht sich würdig an die Schilderung ähnlicher großer Arbeitsprogramme aus früheren Zeiten an, wie etwa die der allerdings viel aufregenderen Aufrichtung des Obelisken auf dem Petersplatz in Rom im Jahre 1580 (von Bonifazio Natale). Uns mutet Hummels Bild etwas poesielos an; von Komposition kann man nicht reden, da nur die nüchterne Wirklichkeit wiedergegeben wird, malerisch aber verdient die Beleuchtung mit ihren Schlagschatten und der effektvolle Reflex des Gerüsts auf der blanken Granithaut Beachtung. In Summa: das Bild steht hart an der Grenze des rein Künstlerischen und gehört fast mehr in das Kapitel der Technik als der Kunst.

Die geradlinige Fortsetzung des Berliner Realismus eines Krüger und Hummel, wenn auch malerisch unendlich bereichert, heißt Adolf von Menzel. Denn wenn auch die kleine Exzellenz, lange bevor der Impressionismus in Frankreich sein Haupt erhob, dessen Probleme vorwegnahm, die jahrzehntelang das nun längst verstummte Feldgeschrei der Malerei bilden sollten, wenn er schon 1845 in seinem Zimmer in der Schönebergerstraße in Berlin das leibhaftige Licht- und Luftproblem entdeckte

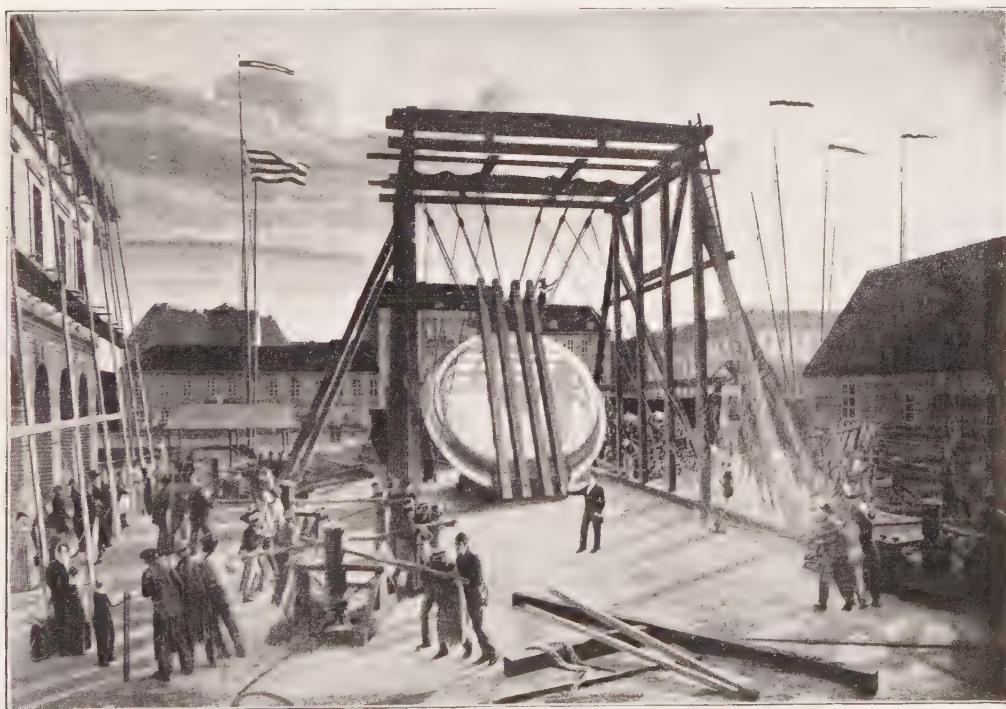


Abb. 352. Johann Erdmann Hummel: Aufrichtung der Granitschale vor dem Alten Museum in Berlin. 1831



Abb. 353. Adolf v. Menzel: Auf dem Bau. Privatbesitz, Berlin

und glänzend löste (S. u. E., Abb. 686), wenn er auch bei Gelegenheit der Pariser Weltausstellung 1867, wo er auch Courbet persönlich kennenlernte, das Leben und Treiben auf den Boulevards oder das bunte Gewimmel auf der Restaurationsterrasse der Ausstellung schon fast ganz im Sinne des Impressionismus malte, die untrügliche Schärfe seines Auges, die unfehlbare Sicherheit seiner Hand, sein an Fanatismus grenzender Wirklichkeitssinn, die Neigung zu Ironie und Satire, die alles, was Herz und Gemüt heißt, von vornherein ausschloß, alles das machte den künstlerischen Historiographen des großen Friedrich zum echten Erben des Berliner Realismus der Biedermeierzeit. Es ist bezeichnend für die gewaltige künstlerische Kraft des Meisters, daß sein für uns größtes und wichtigstes Gemälde, das „Eisenwalzwerk“ (Farbentafel VII) vom Jahre 1875, geboren wurde wie Athena aus dem Haupte des Zeus, ohne Anlauf und Vorbereitung, wenn man nicht ein Gedenkblatt zum

50. Jubiläum der Berliner Firma C. Heckmann als eine solche will gelten lassen, wo links ein Walzwerk, rechts eine Gießerei erscheint, beides in den Arbeitsmotiven und in der sie umhüllenden Atmosphäre wohlgetroffen. In Königshütte in Schlesien, dem Gegenpol des rheinisch-westfälischen Industriezentrums, hatte Menzel die Eindrücke empfangen, die diesem machtvollen Bild von der Kraft der schaffenden Arbeit zugrunde liegen. Bei der Breite und Tiefe des Gesichtsfeldes, der Fülle der Figuren, dem Gewirr der dem Laien nicht gleich auf den ersten Blick verständlichen Eisengerüste, Gestänge und Maschinen bedarf es einer eingehenden Betrachtung, um der Bedeutung des Gemäldes gerecht zu werden.

Zunächst fällt der Blick auf die am hellsten beleuchtete Hauptarbeitergruppe. Sie hat einen weißglühenden Stahlblock auf eisernem Stoßkarren an die Walze herangefahren und sucht ihn nun mit großen, gespensterhaft beleuchteten Greifzangen in die Walzen vorzuschieben. Darum halten zwei Arbeiter mit Anspannung aller Muskeln die Wagendeichsel hoch, während zwei andre von rechts und links mit den eisernen Zangen



DAS EISENWALZWERK. VON ADOLF VON MENZEL.

Berlin, Nationalgalerie



Abb. 354. Adolf v. Menzel: Schleiferei in einer Tiroler Dorfschmiede. 1881

zupacken und rechts noch ein dritter mit einer solchen sich bereit hält, um im Notfall mit einzugreifen. Von diesen fünf Männern erscheinen drei in voller Figur, nur zwei werden überschritten, doch ohne daß der Hauptarbeitsakt dadurch maskiert wird. Dabei schiebt sich, ein wirksamer Kontrast, die dunkle Silhouette des rechts Zugreifenden vor die durch die Glut des Blocks rot angestrahlte seines Arbeitsgenossen. Eine prächtige Figur übrigens, dieser Zugreifende: wie sich in seiner Haltung ein doppeltes, einander entgegengesetztes Bestreben ausprägt, nach vorwärts, um den Block in die Walze zu schieben, nach rückwärts, um der Glut auszuweichen, zeugt von großer künstlerischer Meisterschaft. Die Wirkung der Hitze sehen wir an seinem grell beleuchteten Gegenüber: die Gesichtsmuskeln ziehen sich zusammen, die Lidspalten verengen sich, aber bei alledem läßt der Mann seine geliebte Pfeife nicht aus den Zähnen, so wenig wie der Mann an der Deichsel oder der andre seine Zigarre: so gefährlich die Arbeit ist, die Gefahr selbst ist zur Gewohnheit geworden. Jenseits der Walze warten andre Arbeiter auf den Stahlblock, um ihn dort, schon etwas gestreckt, in Empfang zu nehmen und der Nachbarwalze zu übergeben, und so fort, bis er schließlich, nachdem er die ganze, durch das große Schwungrad in Gang gehaltene Walzenreihe durchlaufen hat, als fertige Eisenbahnschiene zum Vorschein kommt. An dieser Walzenreihe entlang fährt ein Arbeiter einen vom Dampfhammer zurechtgeformten Stahlwürfel auf einer Ziehkarre nach vorn auf den Beschauer zu; jenseits dieser Gasse, am linken Bildrand, sind andre, deren Schicht zu Ende ist, mit Waschen und Umkleiden beschäftigt. Ganz vorn rechts ein Eß- und Ausruhe-Idyll. Aus altem Eisenblech ist eine Schirmwand gegen die Gluthitze errichtet; in ihrem Schutze

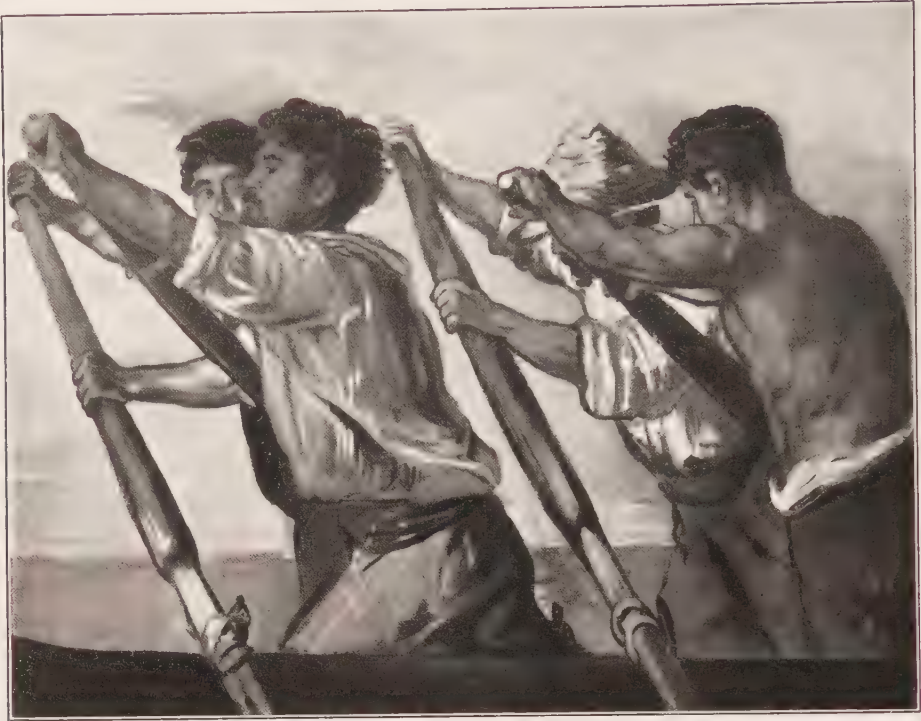


Abb. 355. Hans von Marées: Studie zu den Ruderern der Neapler Fresken

schlingt ein Arbeiter, nicht eben nach den Regeln feiner Tischsitte, die hier nicht angebracht wäre, sein Mittagsmahl hinunter, während ein zweiter, älterer, den geleerten Eßtopf zwischen den gefalteten Händen, still vor sich hinsehend ausruht und hinter ihm ein dritter stehend einen Zug aus seiner Flasche tut. Das Mädchen, das dem Vater das Essen gebracht hat, sieht, ein episodenhafter, unmotivierter Zug, den sich der Künstler nicht versagen kann, aus dem Bilde heraus zum Beschauer auf. Und sehen wir uns nun in der großen Halle weiter um, so erscheint rechts in gespenstischem Feuerschein der schwere Luftkran, links in verschwimmender Silhouette — wir kennen das damit verbundene malerische Problem — das große Schwungrad, und in der Tiefe ist alles von Rauch- und Dampfswaden umnebelt. In allen Tönen der Farbenskala spielen die Lichtreflexe auf den menschlichen Figuren, auf Holzwerk und Eisengestänge. So wirkt alles zu dem übermächtigen Eindruck der gigantischen Leistung unsres modernen Industriezeitalters zusammen, ein großartiges Dokument der Arbeit nicht nur, sondern auch der Meisterschaft des Künstlers, der sie so aufzufassen und ihr den eigenen Feueratem einzuhauchen verstanden hat.

Ein Bekenntnis freilich zu dieser gigantischen Arbeit, wie man wohl geglaubt hat, wollte der Künstler damit nicht ablegen. „Das Gewirr der Menschen, des Gestänges, der Kampf des matten grauen Tageslichts mit dem rötlichen Schein des Feuers, der fabelhaft reich zerteilte Raum, die vielerlei Bewegungen — alles das fesselte ihn, so wie immer seltsame Formzersplitterung und Bewegungsgekribbel ihn zum Zeichnen und Malen gereizt hatte“ (L. Justi). Am allerwenigsten aber ist es ein soziales Bekenntnis, ein Bekenntnis zu denen, die diese gewaltige Arbeit leisten, zum Arbeiterstande selbst, oder gar zu den sozialistischen Tendenzen der Zeit. Eher wird man aus einem Deckfarbengemälde aus dem gleichen Jahr 1875 „Auf dem Bau“ auf das Gegen-



Abb. 356. Max Liebermann: Die Gänserupferinnen

teil schließen dürfen (Abb. 353). Ein für die malerische Darstellung äußerst sprödes Objekt, dieser Neubau am Berliner Tiergarten gegenüber dem alten Lehrter Bahnhof, samt der nackten hohen Giebelwand nebenan von oben herab gesehen. Es war die üble Gründerzeit nach dem Milliardensegel, wo allenthalben die backsteinernen Protzkästen wie Pilze aus dem Boden schossen. Der ganze unbestechliche Wirklichkeitsinn Menzels spricht aus Bildausschnitt und Szene. Der Maler gibt nur den obersten Teil des Neubaus und schneidet Menschen und die angelehnte Leiter kühn durch den unteren Bildrand ab. Darüber ein gutes Stück Grün des Tiergartens. Und nun die Arbeitsszene selbst. Wie drastisch die verschiedenen Akte der Maurerarbeit, das Loten, Steinezuhauen, Steinsetzen, Mörtelabstreichen! Dabei ein gewisser Sarkasmus in dem Disput zwischen dem zielbewußten, bärtigen „Genossen“ mit der Ballonmütze, dessen verdächtige Haltung nicht näher ausgedeutet zu werden braucht, und dem soeben die Leiter hinaufgekommenen Speisbub, der sich das verbittet und dafür höhnisch abgefertigt wird. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Maurers an der Ecke, der eben das Senkblei herabläßt, abgelenkt, während die übrigen ruhig weiter arbeiten. Die Charakteristik der Typen von außerordentlicher Schärfe, alles Gegenständliche von solcher Körperlichkeit, daß man in der Schwarzweiß-Reproduktion eine photographische Aufnahme vor sich zu haben glaubt. Und doch ist das Bild komponiert: keine Figur wird von den andern überschritten, und fast mathematisch ordnen sich die sechs Arbeiter zu je dreien, die an dem Disput unmittelbar und mittelbar teilnehmenden in einer geraden Linie, die unbeteiligten in Dreieckform. Die Rolle aber, die der Genosse spielt, läßt unschwer die sozialpolitische Einstellung des Künstlers und den satirischen Zug erraten, der für das echte wie für das eingebürgerte Berlinertum so bezeichnend ist. Ein Seitenstück zu diesem Bilde bringt das nächste Jahr 1876, wo Menzel in seinem „Palais-

Neben dem großen Realisten Menzel stehen die drei großen romantischen Klassizisten Anselm Feuerbach, Hans von Marées und Arnold Böcklin. Böcklin hat kein irgendwie geartetes Verhältnis zur Arbeit, die beiden andern haben ihr wenigstens einmal ihren Tribut bezahlt, dafür aber auch einen vollwichtigen. Nur innerhalb des mythologischen Stoffes, also ganz wie in der klassischen Antike (I S. 57) und in der italienischen Renaissance (S. 53ff.), findet sie bei Feuerbach Raum, in der Gruppe der Jasons Boot vom Lande abstoßenden Schiffer, die ihm als Studie zu seiner „Medea“ 1866 in Porto d'Anzio, wo er die Szene täglich beobachten konnte, gleich auf den ersten Wurf gelang und so auch in dem Entwurf der stehenden Medea in der Berliner Nationalgalerie wie in der schließlichen Ausführung der sitzenden Medea in der Münchener Pinakothek (S. u. E., Abb. 661) so gut wie unverändert beibehalten wurde. „In wundervollem Rhythmus kräftig drängender Bewegung sind die Schifferknechte zur Gesamtkomposition zusammengefaßt, herrliche Entfaltung männlicher Plastik im Dienste einer individualisierten mechanischen Leistung. Etwas kräftiger in der Zeichnung, glaubwürdiger in der Illusion, und es wäre das schönste Gegenstück zu Menzels ‚Eisenwalzwerk‘ geworden“ (R. Hamann).

Nie ist Hans von Marées Feuerbach näher gekommen als in seinen Neapler Fresken, da, wo er gleich ihm auf das Vorbild naturgegebener südlicher Arbeit zurückgeht; in der heroischen Auffassung zeichnet sich bei beiden die sie im tiefsten beseelende klassische Linie ab. Auch Marées läßt Schifferknechte in kraftvollem Arbeitsakt ein Boot ins Meer schieben, das Wuchtigste aber sind seine Ruderer, die bei geradezu monumentalem, wie in dem ägyptischen Relief (I Abb. 46) durch die Leistung selbst hervorgebrachtem Bewegungsrhythmus in allem nicht durch den Arbeitsakt Bedingten frei individualisiert sind (Abb. 355). All den träumenden elysischen Gestalten gegenüber, mit denen sein hochstrebender, sich nie genugtuender künstlerischer Ehrgeiz statt der ihm versagten Wände Leinwände bevölkerte, wirkt die durch keine andre Idee als die Natur beschwerte, nur der Form nach heroische Kraftentfaltung dieser Männer des Volkes wahrhaft erfrischend. Auch ein grabender Mann hat ebenso wie die Träger der für das Boot bestimmten Ladung diesen klassischen Zug ins Große.

In Deutschland machten sich mittlerweile die Wellen der impressionistischen Bewegung von Frankreich her fühlbar. So früh Menzel die Fühlung mit der französischen Kunst gesucht hatte und so stetig er sie aufrechterhalten hatte, zum Propheten des französischen Impressionismus auf deutschem Boden ist er nicht geworden. Seine künstlerische Anlage war zu zeichnerisch linear, sein Auge zu scharf auf geistreiche Einzelbeobachtung eingestellt, als daß er die völlige Verflüchtigung des Gegenständlichen im Atmosphärischen, die das letzte Ziel der Bewegung war, hätte mitmachen können. Dieser Prophet wurde vielmehr der Berliner Altmeister Max Liebermann, der jüngst in bewundernswerter körperlicher und geistiger Frische seinen 80. Geburtstag feierte, aber auch er fand den Weg zu dem neuen Evangelium nicht gleich von vornherein. Als Schüler von Steffek mit der älteren Berliner Tradition verbunden und für Menzel begeistert, schloß er sich in seinen ersten größeren Werken, den „Gänserupferinnen“ (Abb. 356) und den „Konservenmacherinnen“ (Abb. 357, 358), Munkacsy an, nicht nur stofflich (Munkacsys „Charpiezupferinnen“ wurden für die ersteren vorbildlich), sondern auch in der Dunkelmalerei. Beides sind kollektivistische weibliche Arbeitsbilder, die aller Tradition ins Gesicht schlugen und zunächst, wie üblich, verketzert wurden. Aus der Fülle der Figuren lösen sich in den Gänserupferinnen vorn einige Hauptgestalten los und führen uns in großen und starken Gebärden die Arbeit vor. Die Hauptfigur ist die alte Frau rechts. Sie hat das linke Bein zurück-, das rechte Bein stark nach vorn gestellt. Auf dieses stützt sich der rechte Arm, zugleich



DIE FLACHSSCHEUER IN LAAREN. VON MAX LIEBERMANN
Berlin, Nationalgalerie



Abb. 359. Max Liebermann: Die Netzflickerinnen. Kunsthalle, Hamburg

greift er zurück in die Brust der Gans, die die Frau mit der linken Hand gefaßt hat. Jetzt denke man sich an Stelle dieser Frau eine Idealfigur, deren Hände ein Schwert in dieser Weise fassen, etwa einen Lorenzo de' Medici von Michelangelo, und man wird sofort das Große in dieser Arbeitstätigkeit erkennen (R. Hamann). „Auch hier ist Kraft und Größe“, sagt Margot Rieß treffend, „im scheinbar Niedrigsten; wo selbstverständliche Pflichterfüllung ist, da ist Schönheit.“ Mit der rechten Eckfigur korrespondiert deutlich die linke, und ein zweites aufeinander bezogenes Paar, als Rückenfiguren mit dem ersten kontrastierend, schließt sich an, wobei der Alte, der neue Opfer heranbringt, für Aufhebung der Symmetrie sorgt.

Die erste Fassung der „Konservenmacherinnen“ aus dem nächsten Jahre, 1873 (Abb. 357), spielt im gleichen Raume und ist ähnlich komponiert; nur sind die beiden einander gegenüberstehenden Reihen unsymmetrisch verschoben, so daß für das Auge des Beschauers die linke ununterbrochen in die Tiefe geführt, die rechte verkürzt wird. Sie gibt das Naturvorbild ungeschminkt wieder, kaum daß ein episodenhafter Zug, wie die auf der rechten Seite sich Vorbeugende, die einfache Reihung der Frauen unterbricht. In der sechs Jahre späteren Fassung (Abb. 358) bricht sich die Diagonale völlig Bahn, die rechte Reihe erscheint vom Rücken, der Raumausschnitt wird kleiner, dafür wachsen die Figuren und ermöglichen eine eingehendere psychologische Charakteristik, auch den zwar gut beobachteten, aber ihrer ganzen Natur nach weniger ins Auge fallenden Arbeitsakten kam diese Vergrößerung zu statten. Eng zusammengeschoben putzen Frauen und Mädchen in einem niedrigen Raum mit dem Messer Kohlköpfe, Spargel und Artischocken für die Konservenbüchsen; die voll-

tonigen Farben der Kleider, Schürzen, Kopftücher, des

Gemüses, eine rechte Augenweide, setzen sich in buntem Wechsel gegeneinander und gegen den dunkelbraunen Hintergrund ab. Wohl sind einzelne der Arbeiterinnen mit ihren eigenen Gedanken be-

schäftigt,

aber es fehlt

auch nicht an stummen oder beredten Beziehungen: wie geht der Blick der zweiten links prüfend, jedoch keineswegs übelwollend, über den Tisch zu der Alten hinüber, die still mit ihrer Arbeit und ihren Sorgen beschäftigt dasitzt und in deren Antlitz ein Leben voll Leid, Mühsal und Entsagung seine unaustilgbaren Spuren eingegraben hat; wie geht in der Lücke, welche die Komposition zu diesem Zwecke gelassen hat, der Klatsch zweier Frauen vor dem Mädchen mit dem roten Kopftuch vorbei, das mit richtigem Takt, ohne eine Miene zu verziehen, gerade vor sich hin auf seine Arbeit sieht! In die Reihe der Sitzenden bringt eine Stehende in weißer Haube und eine andre, die den Abfall aus ihrer Schürze in einen Korb gleiten läßt, die erforderliche Abwechslung. Von irgendwelcher Vereinheitlichung der Lokalfarben in einem Gesamtton, einem atmosphärischen Medium, das diese bunte Gesellschaft zur malerischen Harmonie verbände, ist noch keine Rede.

Der junge Künstler, der für das Werdende, das Kommende in der Malerei einen feinen Instinkt besaß, der freilich weniger durch das Gefühl als den Intellekt geleitet wurde, empfand, was ihm fehlte, und suchte als erster Deutscher den Anschluß an die Schule von Barbizon. Millet, der 1873 starb, lernte er nicht mehr persönlich kennen, aber in seinem nächsten, in Frankreich geschaffenen Bilde, „Arbeiter im Rübenfeld“, glaubt man in einzelnen groß gesehenen Figuren seinen Einfluß zu spüren, wenn auch ohne den tiefen seelischen Klang, der Millets Gestalten eignet. Wichtiger wurde für ihn dann in Holland die enge Verbindung mit seinem Glaubensgenossen Jozef Israels, dessen an Rembrandt gemahnende Innigkeit ihn anzog, ohne daß er sie freilich sich hätte zu eigen machen können. Aber er fand in Holland auch das, was er brauchte, jene von Feuchtigkeit durchsättigte Luft, wo es keine harten und grellen Farben gibt, sondern alle Töne sich in dem weichen Klang der Atmosphäre harmonisch zusammenstimmen. Jetzt malte er seine alten Männer im Garten



Abb. 360. Max Liebermann: Die Schusterwerkstatt. Nationalgalerie, Berlin



Abb. 361. Walter Firle: Und vergib uns unsere Schuld. 1898. Walraff-Richartz-Museum, Köln

des Pfründnerhauses, seine Waisenmädchen im Hof des Waisenhauses, vor allem aber seine Flachsspinnerinnen, „die Flachsscheuer in Laaren“ (Farbentafel VIII). Eine niedrige, geräumige Scheune, deren verstreute Balkendecke in ihrem perspektivischen Hintereinander fast zu sehr auf all diesen Köpfen und Häubchen zu lasten scheint. Links an der Fensterseite die Maschinen je zu zwei Spindeln, in patriarchalischer Weise jede von jugendlicher männlicher oder weiblicher Hand gedreht, von allen Seiten fällt das Licht reichlich auf die breiten, mit Flachsabfällen übersäten Dielen und zehrt die Schatten auf. In diesem lichtdurchdrängten Raum glaubt man außer dem Surren der Räder nur das Geklapper der landesüblichen Holzschuhe zu hören, in denen diese Frauen und Mädchen stecken und den hellen Faden ziehen. Wie zufällig sieht das alles aus, und doch, wie sorgfältig ist, nach Studien zu schließen, alles erwogen! Je zwei Arbeiterinnen sind an eine Maschine gefesselt und halten darum naturgemäß zusammen. So gleich die beiden ersten frischen Mädchenköpfe. Das nächste Paar hat sich getrennt, weil die eine Partnerin ihren Flachs versponnen hatte; eben kommt sie mit dem neuen Vorrat zurück und gibt mit erhobener Rechten ein Zeichen, innezuhalten, damit sie den Faden wieder anspinnen kann. Die nächsten Paare arbeiten treu vereint, das dritte von dem letztgenannten und dem Bildrand überschritten, ganz rechts, das vierte wieder in Höhe der allein fortspinnenden Frau im schwarzen Häubchen, und so geht es weiter bis in die letzte Tiefe des Raumes. Alle sind ganz in ihre Tätigkeit vertieft, keins spricht ein Wort, es ist ein stiller Gottesdienst der Arbeit, der hier abgehalten wird. Wir begreifen heutzutage kaum, wie ein Kritiker es tadeln konnte, daß kein Mütterchen ein buntes Märchen erzählt, keine jugendliche Kehle ein frohes Lied anstimmt. Gerade das Episodenhafte, Sentimentale, das den herben Kern überzuckern soll und dem noch die „Konservenmacherinnen“ opfern, hier ist es völlig abgetan, der Fabrikationsvorgang zwingt alles gleicherweise in seinen Bann. Aber es war wohl kaum die soziale Idee, die den



Abb. 362. Fritz von Uhde: Beim Ährenlesen. Privatbesitz, Frankfurt a. M.

Künstler beseelte, „der Mensch, die Jugend an die Maschine gespannt“, sondern gerade umgekehrt wollte er vielleicht dem oft freudlosen Wirken Licht und Sonne zubringen, den Ernst der Arbeit durch seine Kunst verklären. Zum sozialen Prediger hat Liebermann so wenig wie Menzel jemals den Beruf in sich verspürt, er fühlt sich als Maler und trägt so sein Teil zur optischen Erfassung des Weltbildes bei, so wie er es sieht. Und er sieht es nun ganz mit den Augen der Impressionisten. Bei den „Konservenmacherinnen“ verschluckt die braune Wand noch alles Licht, hier wird das Holzwerk zwischen den Fenstern und an der Decke durch den Reflex des Bodens aufgehell. Auch die Farbe der Figuren ist vom Licht aufgelockert, kein so buntes Farbenspiel mehr wie dort, dafür aber das Gefühl, daß sie sich wirklich im licht- und luftefüllten Raume bewegen. Mit der „Flachsscheuer in Laaren“ hat Liebermann das Arbeitsbild auf eine Höhe geführt, die kaum zu überbieten war.

Und doch bedeutet ein Werk vielleicht noch einen Schritt aufwärts: die gleichfalls in Holland entstandenen „Netzflickerinnen“ (Abb. 359). Denn hier spüren wir zum ersten Male etwas vom Geiste, ja von der Seele Millets, und zwar in der von Fanatikern des l'art pour l'art-Standpunktes als sentimental verschrienen heroischen Vordergrundfigur. Und doch, wie sollte ohne sie überhaupt ein Bild werden? Wir sehen einen flachen, öden, sich weithin dehnenden, grüngrauen Strand, nur rechts am Horizont flache Dünen, die Erde teilt sich mit dem Himmel in den Bildraum. In dieser weiten Leere sind wie auf einem Schachbrett Figuren verteilt, alte und junge, sitzende, kniende, stehende, sich bückende Frauen, Netze flickend und ausspannend; nur diese



Abb. 363. Fritz von Uhde: Am Morgen. Privatbesitz, Dresden

eine junge Frau schreitet, ein Netz schleppend, in voller Lebensgröße dahin, ja, sie muß, um sich gegen den Wind zu behaupten, der durch ihre Kleider fegt, sich nach hinten überbeugen. So wächst die Figur mit mächtiger Silhouette, halb im Rücken gesehen, über den fernen Horizont in den Himmel hinein, von dem sich ihr vom weißen Häubchen umrahmtes, von Flachshaar umflattertes, jugendlich frisches Profil in verschwimmendem Umriß abhebt. Ihr Blick ist geradeaus in die Ferne gerichtet, wohl auf die auf dem Bilde selbst nicht sichtbare See, ohne daß wir dabei etwa an eine rührselige Ausschau nach dem von dorthier zurückerwarteten Gatten zu denken hätten, was schon durch den Gegenstand, die Herrichtung der Netze für eine neue Ausfahrt, ausgeschlossen ist. So wird auch unser Auge nach links gelenkt, von dem wehenden Rock der „Heldin“ zu der mit ausgestreckten Füßen auf dem Boden Sitzenden, und von da, deren filierender Hand folgend, von dem Bodenstreifen unterstützt nach rechts, über die Kniende hinweg zu der sich Bückenden am Ende der Blickbahn. Und nun geht die Blickwanderung im scharfen spitzen Winkel wieder nach links über zwei am Boden sitzende Frauen zu der Stehenden und von da mit unfehlbarer Sicherheit zu den beiden gleich ihr den Horizont Überschneidenden; alle drei wiederholen in fortschreitender perspektivischer Verkleinerung das vom Winde bewegte Standmotiv der Hauptfigur, und weitere Figuren sorgen dafür, daß man sich diese in die Tiefe führende Zickzacklinie ad infinitum fortgesetzt denken kann. So wird dem Betrachter die Weite und Tiefe des unendlichen Raumes gewissermaßen zwangsläufig suggeriert; wie ein Belagerungspionier führt der Maler seine Approchen im Zickzack an die



Abb. 364. L. Dettmann: Die Arbeit. Mittelstück eines Triptychon

Festung, die er erobern will, heran, und diese Festung ist eben die Raumtiefe, und indem wir seiner Führung folgen, erobern wir sie mit ihm. Aber diese Blickführung, die nun auch das Diminuendo des Figürlichen samt dem heroischen Auftakt verstehen lehrt, würde mathematisch kalt bleiben ohne das, was dem Gemälde seine eigentliche Stimmung verleiht, den feinen Zusammenklang der Töne. „Die einzelnen Lokalfarben, das zarte Blau der Jacken und Schür-

zen, die hell herausleuchtenden Hauben verbinden sich mit dem silberig grauen Luftton, der das Ganze zusammenhält zu einer Harmonie, die für diese Phase der Liebermannschen Entwicklung sehr bezeichnend ist.“ So ist das Bild „das Intensivste, was Liebermann als Stimmungsmalerei gelang, problematisch in dem, was es will, hinreißend aber durch die Energie, mit der das Wollen zur Tat gemacht wird“. Und nun nehme man, wenn man es wagt, die „Heldin“ aus dem Bilde heraus, und das ganze stolze Gebäude fällt in nichts zusammen, nicht weil sie sentimentale Anleihe bei Millet, sondern weil sie, rein künstlerisch, der Grund-, Schluß- und Eckstein der ganzen Komposition ist!

Ein solcher fehlt z. B. ganz in Liebermanns „Kartoffelernte“, wo es ihm nicht gelingt, die Szene zu einem höheren Dasein zu erheben; auch von Stimmung kann keine Rede sein.

Leichter als im Freilicht gibt sich die Stimmung im schlichten Interieur. Das wußten schon die alten Holländer, das wußte auch Liebermann, als er auch hierin ihren Spuren folgte. Der begrenzte Innenraum, insofern er eine Heimstätte, eine Arbeitsstätte bedeutet, wirkt schon fast an sich als Stimmungsträger. Man prüfe daraufhin etwa die ebenfalls in Holland entstandene „Schusterwerkstatt“ der Berliner Nationalgalerie (Abb. 360), die sich selber genug ist und wo nicht, etwa wie bei Walter Firlé, wo die verlorene Tochter ins Vaterhaus zurückkehrt, eine ergreifende Familientragödie hineinspielt, für die das Arbeitsbild bloß Folie, aber als solches infolge der plötzlichen Unterbrechung der Arbeit, die an Velasquez (Abb. 235) erinnert, und durch den Seelenkampf des Vaters äußerst wirkungsvoll ist (Abb. 361), oder die alte, Strümpfstopfende Frau am Fenster, in der die Dou, Maes und Genossen in neuer Fassung wieder aufleben: der Zauberer ist das Licht, das dem Beschauer entgegen einfällt und

die unscheinbaren Dinge des täglichen Gebrauchs, allen Krimkrams der Ausstattung, ja, die Handwerksabfälle durch seine Reflexe verklärt. Um dieser Lichtreflexe willen hat Liebermann in seiner zweiten Periode die Arbeit aufgesucht; da sind Korbflechter, Spinnerinnen, Stickerinnen, Spitzenklöpplerinnen, da ist die Nähschule des Amsterdamer Waisenhauses, die Linnenkammer, auch eine Hufschmiede fehlt nicht, wo ein Schimmel beschlagen wird, so wenig wie eine rein im-



Abb. 365. Friedrich Kallmorgen: Zur Arbeit

pressionistisch aufgefaßte Tuchweberei, die ebendeswegen den Arbeitsvorgang nicht erkennen läßt. Die dritte Periode, wo er das Problem der Bewegung im Freilicht studierte und z. B. in seinem „Polospiel zu Pferde“ selbst die Franzosen überflügelte, war dem Arbeitsbild nicht mehr günstig; das mindert nichts an seinem Ruhmestitel, ihm im Mittelpunkt seines Schaffens aus rein künstlerischen Gründen eine überragende Stellung eingeräumt und es für die führende Richtung in der Malerei der Epoche erobert zu haben.

Auch sein von ihm im Sinne des Impressionismus beeinflusster Zunftgenosse Fritz von Uhde, dessen Hauptverdienst darin besteht, die neue Richtung in die älteste Gattung der Malerei, die religiöse, eingeführt zu haben (s. S. u. E., 6. Aufl., Abb. 694), nahm zu Anfang gleich ihm seinen Weg nach Paris und Holland, wo er wie jener weibliche Arbeitsinterieurs gegenständlich im Sinne der alten Holländer, malerisch im Sinne der neuen Errungenschaft pflegte. Aus dem Jahre 1882 stammt eine nähende Alte im Altleuthaus in Zandvoort und eine saubere, freundliche holländische Nähstube mit fünf Insassen und mit Durchblick in das Hinterzimmer, wo eine sechste beschäftigt ist — der helle, lichte Raum mit dem blütenweißen Linnen ist auch hier der



Abb. 366. Graf Leopold von Kalkreuth: Arbeit.
Lithographie

„Beim Ährenlesen“ (Abb. 362), das aber nur im Stoff an Millet erinnert. Vortrefflich der Arbeitsakt selbst, hier durch den Altersunterschied der beiden Hauptfiguren differenziert, echt sommerlich die Landschaft mit dem in Duft verschwimmenden Hintergrund. Der Abstand von Millet ist deutlich; die Mithilfe der Jugend, der das Bücken leichter wird, läßt die Arbeit weniger beschwerlich erscheinen, doch spricht auch ein seelischer Unterton leise mit. Das Thema des Ganges zur Arbeit nimmt Uhde heiterer auf in dem Gemälde „Am Morgen“ (Abb. 363), es ist ein Zusammentreffen auf dem Wege zur Arbeit, nur daß ein Wassergraben, worin der Mann sich spiegelt, die beiden einem Ziele zustrebenden Gestalten trennt. Rechts steigt ein junges Birkenstämmchen richtungs-

Schrittmacher für die impressionistische Technik, ebenso wie auf zwei Gemälden von 1883 und 1885, beide mit zwei jugendlichen Näherinnen. Auch zu Anfang der neunziger Jahre nimmt Uhde das Nähmotiv mehrfach wieder auf; von sonstigen häuslichen Arbeiten erscheint, auch auf Bildern aus seinem eigenen Familienkreise, das Stricken; dunkler in der Beleuchtung gehalten ist eine Frau in der Waschküche, die, ihr mit der Puppe spielendes Kind auf einem Schemel neben sich, auf einem Tisch emsig ein Stück Linnen einseift. Ins Freilicht führt ein Gemälde „Zur Arbeit“ vom Jahre 1888, zwei Frauen, die mit ihren leeren Körben eifrig, aber etwas freudlos übers Feld gehen; aus dem nächsten Jahre stammt das Gemälde



Abb. 367. Otto Heichert: Ora et labora



Abb. 368. Adolf Hildenbrand: Abend

gebend zum Himmel auf. Die Frau mit den leeren Gießkannen, der Mann mit Rechen und Heugabel tauschen den Morgengruß aus, der durch die morgendliche Frische der Natur einen hellen, verheißungsvollen Klang erhält. Auch an dem von Uhde gepflegten religiösen Bild hat unser Thema einen, wenn auch schwachen Anteil: der Gang Josephs und Marias durch den Schnee nach Bethlelem, Joseph mit Säge und anderm

Handwerkszeug auf dem Rücken die Erschöpfte sorglich stützend (1890); etwas anders gewendet in dem Gemälde „Nach kurzer Rast“ (1892).



Abb. 369. Wilhelm Trübner: Kunstpause

Hier ist immer noch ein dünner Faden der Tradition; ganz frei aus innerem Erleben geschöpft ist aber die Einführung der Person Jesu in die Familie des einfachen Arbeiters in den Gemälden „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast“ und, das gleiche Thema variierend, „Das Tischgebet“, beide aus dem Jahre 1885. Längst ist der Sturm verrauscht, den diese aus protestantischem Geiste geborene Einladung Jesu an den Tisch des armen Mannes selbst in protestantischen Kreisen entfesselte; der Stand des einfachen Tagelöhners im blauen Kittel ist nie höher geehrt worden, als da er durch Uhde eine nicht bloß künstlerische, sondern auch religiöse Weihe empfing. Der Künstler bekannte sich damit zu der Idee des Urchristentums, das sich gerade den Armen und Niedrigen erbarmend zugeneigt hatte; das „Ora et labora“ Milletts erstand in neuer Fassung.

Die Scheidung der Geister, welche die neue Lichtmalerei in der deutschen Kunst herbeiführte, je nachdem die Verflüchtigung der Form in dem Medium der Atmosphäre die Künstler reizte oder der mit Ausdruck geladene kompakte Umriss ihr Hauptanliegen blieb, mußte sich natürlich auch im Arbeitsbild auswirken, soweit es überhaupt in den Gesichtskreis der Maler trat. Aber der ethische Akzent, die Anerkennung der sittlichen oder sozialen Werte der Arbeit, liegt keineswegs bloß auf



Abb. 370. Wilhelm Leibl: Spinnerin

scholle dahinschreitet, der Pflüger Frenzels, der, die ansteigende Bodenwelle mühsam aufreißend, sich mit seinem Schimmel scharf vom nahen Horizont abhebt — sie beide sind förmlich eingebettet in den Kampf der beiden atmosphärischen Elemente, die ihrem Tun Gedeihen spenden, Regen und Sonnenschein, sind der Erde und dem Himmel gleicherweise verhaftet. „Die Arbeit“ nennt L. Dettmann gleichsam programmatisch ein Triptychon, dessen Mittelstück vier Radschmiede in lebhafter Bewegung im grell-

den Werken der letzteren, die Linien kreuzen sich mannigfach, und gerade diese individuelle Seite gibt einer Überschau über diese Produktion einen besondern Reiz. Maler wie Ludwig Dettmann, Oskar Frenzel, Friedrich Kallmorgen gehen mit fliegenden Fahnen ins Lager des Berliner Impressionismus über, aber der Säemann Dettmanns, der in schweren Stiefeln über die regenfeuchte Acker-



Abb. 371. Lovis Corinth: Fleischerei

sten Sonnenlicht im Freien zeigt (Abb. 364). Das Sonnenlicht ist die malerische Aufgabe, die mit Bravour gelöst wird, aber bei der Bewegtheit des Arbeitsakts keine weitere Verinnerlichung zuläßt; für diese sorgen, allerdings wenig schlüssig, auf den beiden Flügeln Genreszenen aus dem Arbeiterleben. Kallmorgen bevorzugt, wie übrigens auch Dettmann, die bewegte Wasserfläche, um auf ihren aufgeregten Wellen die Schaluppe, die die Werftarbeiter im dämmernden Frühlicht „zur Arbeit“ bringt, tanzen (Abb. 365), die Reflexe der großen, elektrisch erleuchteten Bogenhalle im Hintergrunde spielen zu lassen, die, von rauchenden Schloten umgeben, das Ziel der Fahrt bezeichnet. Leopold Graf von Kalkreuth, der seine Motive ebenfalls gern von dem bewegten Hamburger Hafen holt, gibt sein Programm „Arbeit“ in der Lithographie einer Spatenarbeiterin (Abb. 366). Die lithographische Technik läßt das Impressionistische zurück-, den Geist Millets hervortreten, riesengroß wächst die Figur vor dem bewegten Himmel über den niedrigen Horizont hinaus. In einer Radierung nimmt er das Milletsche Motiv der Ährenleserinnen wieder auf, im Vordergrund ein stehendes Mädchen vor hohem Horizont, zwei andere Ähren lesende im Mittel- und Hintergrund, das Thema einer Radierung, die Kartoffelernte, klingt ebenso an Millet wie an Liebermann an. Kalkreuth, der wie kaum ein anderer zur Lebenssymbolik neigt („Die Fahrt ins Leben“, „Das Alter“, „Unser Leben währet siebzig Jahre“), weiß mit Erfolg die neueste malerische Errungenschaft der Zeit mit tiefster Seelenhaftigkeit zu vermählen, gedämpftes Licht auf seinen Gestalten schimmern zu lassen, ohne ihre Silhouette zu verunklären.

Auch sonst verschmäht das symbolische Bild die Errungenschaften des Impressionismus keineswegs. „Ora et labora“ betitelt Otto Heichert ein Gemälde (Abb. 367), wo zwei Mönche, ein alter und ein junger, in braunen Kutten und blauen Arbeitschürzen unter blühenden Apfelbäumen die schwergefügte Egge im gleichen Schritt



Abb. 372. Lovis Corinth: Die Schmiede des Vulkan



Abb. 373. Max Slevogt: Am Webstuhl

der derben Holzsandalen fast auf den Beschauer zu hinter sich herziehen, wie zum Gebet die Häupter geneigt und die Hände vorn über der Brust über dem als Joch dienenden Querholz gekreuzt, in der Tat ein eindrucksvolles Symbol der geistigen und materiellen Kulturarbeit, die das Mönchtum in ferner Vergangenheit auf deutschem Boden geleistet hat, und Adolf Hildenbrand läßt auf einem „Abend“ betitelten Bilde (Abb. 368) dem die müden Schritte heimwärts lenkenden, die schwere Axt schulternden Holzhauer den Tod, lang und hager, gleichfalls in Arbeitstracht, die Sense auf der Schulter, fast wie seinen Schatten zur Seite schreiten.

Ein Besonderer, wie Kalkreuth, aber im Malwerk zweifellos ein Größerer, ist Wilhelm Trübner. Meisterhaft streicht er in farbenfrohen Pinselzügen seinen „Zimmermannsplatz“ am Weßlinger See hin (1876), unscheinbar, aber treffsicher ist im Mittelgrund der Arbeitsakt in Gestalt zweier Zimmerleute hingesetzt, ein Plein-air-Arbeitsidyll, für das das Gegenständliche keineswegs Chimäre ist — man sehe nur in der Hamburger Kunsthalle die unglaublich glaubhaft neben- und übereinanderlagernden Balken! Aus dem gleichen Jahr stammt ein ausgezeichnetes Werkstattinterieur, dessen Motiv allerdings dem damaligen Zeitgeschmack mehr als es sonst Trübners Art ist entgegenkam, mit dem etwas ironischen Titel „Kunstpause“ (Abb. 369): ein alter Schreiner sitzt vor seinem Werk Tisch, auf dem eine soeben fertiggestellte Wiege steht, und stärkt sich, hell beleuchtet von dem durch ein Fensterchen hereinbrechenden Sonnenlicht, aus seinem Deckelkrug zu neuer Arbeit, eine behagliche, stillen Frieden atmende Szene, wenn auch nicht gerade ein Bekenntnis zur Arbeit. Doch hat schon im Jahre 1870 das sozusagen entgegengesetzte Schreinerthema, wie wir es aus der

Unterschrift zu Abb. 139 kennen, den Neunzehnjährigen beschäftigt: aus seinem graphischen Nachlaß stammt eine Zeichnung, ein junger Schreiner in seiner Werkstatt an einem Sarge hobelnd, im Hintergrund andere fertige Särge und Kreuze — war es ein persönliches Erlebnis oder waren es die Kriegsverluste, was den jugendlichen Künstler so ernst stimmte?

Von Wilhelm Leibl, dem für manche größten deutschen Maler seines Jahrhunderts, dem Trübner zeitweise nahestand, ist eine Kohlenzeichnung bekanntgeworden, ein Schuster mit seinen beiden Gesellen „auf der Lade“ am Fenster bei der Arbeit, sonst hat er wohl nur in seinen strickenden und spinnenden Bäuerinnen das Arbeitsthema gestreift, freilich mit der ganzen Versenkung und Innerlichkeit, die seine Bilder zu Wunderwerken der Kunst machen. Wir geben die Spinnerin vom Jahre 1892, von unsagbar feiner Stimmung (Abb. 370). Ganz im Vordergrund die spinnende Alte, deren Wocken das ganze Bildfeld von oben bis unten durchschneidet, im Profil nach rechts, ganz im Hintergrund am Fenster, nur von der Hand der Alten überschritten, das häkelnde Mädchen en face; so still ist es in der nachmittäglichen Bauernstube, daß man glaubt, das Spinnrad surren zu hören. R. Hamann macht darauf aufmerksam, daß Leibl, von der Figurenmalerei herkommend, auch im Interieur zur Charakterdarstellung dränge, daher rücke er eine sorgfältig durchgebildete Hauptfigur gern ganz vorn an den Bildrand, so daß sie für sich gesehen werden müsse. Indem er nun aber die Hintergrundfigur so anordnet, daß sie den Blick sofort wieder von der Hauptfigur abzieht, führt er das Auge zwangsweise in die Raumtiefe und mildert diesen Zwang durch die „schummrigen Töne“, in die er die Figuren samt ihrem Milieu einhüllt.



Abb. 374. Albert Hauelsen: Heimkehrende Arbeiter



Abb. 375. Walter Georgi: vom Triptychon „Saure Wochen — frohe Feste“



Abb. 376. Wilhelm Morgner: Große Kartoffelernte. 1911

Bleiben wir vorläufig noch auf der Linie der neuen Freilichtmalerei, so möchten wir zunächst einen so vollblütigen Maler wie den unlängst verstorbenen Lovis Corinth nennen. Das so meisterhaft hingestrichene Interieur einer Fleischerei (Abb. 371) wurzelt bei dem ostpreußischen Lohgerbersohn noch in einer Blutsverwandtschaft mit dem blutigen Gewerbe selbst, wie er auch als Akademiesthüler im Königsberger Schlachthaus, wo ihn ein älterer Verwandter einführte, mit Vorliebe seine Studien machte, ohne sich um die Rippenstöße zu kümmern, die dabei für ihn abfielen. Es ist die rein sinnliche Freude an dem farbigen Schillern des rohen, blutigen Fleisches, die in diesen Fleischerstücken bei dem vollaftigen Sohn der Natur hervorbricht, ebenso unverhüllt wie in seinem andern Werk die an blühendem Menschenfleisch. Wo er dieser seiner Natur Zwang antut und nicht zur Travestie der Antike greift, wie beim „Kampf des Odysseus mit dem Bettler“, sondern wie bei der „Schmiede des Vulkan“ (Abb. 372) der Antike und der Renaissance nahe zu bleiben sucht (I S. 60 ff., II S. 55 ff.), da ist er nicht ganz er selbst. Der etwas ungeschlachte Kriegsgott, der sich die Beinschienen anpassen läßt, scheidet die Welt leuchtender Schönheit von der Welt ruhiger Kraft; welcher von den beiden Seiten das Herz des Malers gehört, ist auf den ersten Blick erkennbar, hier mangelte ihm eben jene innere Verbundenheit mit dem dargestellten Handwerk.

Mit Lovis Corinth pflegt Max Slevogt gern zusammen genannt zu werden, teils als Vergleichs-, teils als Kontrastfigur. Sein „Weber“ (Abb. 373) gibt das alte Motiv in der neuen Beleuchtung malerisch treffend, aber wohl auch ohne besondere Neigung



Abb. 377. Teutwart Schmitson: Marmortransport in Carrara. Nationalgalerie, Berlin

wieder. Flüchtig, fast skizzenhaft sind die Pinselstriche hingesetzt, es ist mehr das Lichtproblem des von der Rückwand her aufgehellten Werkstattinnern, als dieses selbst, was den Maler interessiert. Vergleicht man etwa einen Niederländer (Abb. 264), so erkennt man, wo im Sinne einer tieferen Gemütswirkung gegenständlicher Gebrauchsformen die Vorteile, wo die Nachteile liegen.

Auf andern Wege kommt Heinrich Zügel, der Meister des Tierstücks, zum Arbeitsbild. Als Sohn eines schwäbischen Schafhändlers mit Schafen und Rindern von Kindesbeinen vertraut, hängt sein Herz ganz an diesen Tieren, ihnen gilt sein maleirisches Interesse, doch auch die Arbeit des Menschen tritt dabei in die Erscheinung, so bei der „Schafwäsche“, der „Schafschur“, wobei freilich das Tier zu einer passiven, im wahren Sinne des Worts leidenden Rolle verurteilt ist, während das starke Hornvieh, die vor den Pflug gespannten Ochsen, aktiv die schwerste Arbeit dem Menschen abnehmen. Zügel malt sie gern keilförmig, vorn einen, dahinter zwei angespannt, in schräg auf den Beschauer zulaufenden Furchen mit schnaubenden Nüstern über eine Bodenwelle auf ihn zukommend, so daß der den Pflug führende Bauer fast dahinter verschwindet, mit ihren mächtigen Rücken die Horizontlinie überragend, eingetaucht in die Leuchtkraft seiner farbenfrohen Palette. Breit im Farbenauftrag, um noch den einen oder andern Namen zu nennen, ist Franz Kiederichs „Kartoffelernte“, im Vordergrund, tief zur Erde gebückt, die die Erdfrüchte sammelnden Frauen, dahinter ein Pferdengespann gegen den unruhigen Himmel abgesetzt, von breitester, alles Detail ablehnender Pinselführung, ganz wie bei dem SchneeBild Munchs (Abb. 407) auf den Kontrast von Dunkel und Hell mit sparsamsten Zwischentönen gestellt, sind Albert Hauzeins „Heimkehrende Arbeiter“ (Abb. 374), die, den Spaten geschultert, fast bis über die Köpfe in der Schneelandschaft versinkend, sich keilförmig gegen den Beschauer vorschieben, von suggestiver Kraft das pastos hingesezte Erntebild aus dem Triptychon „Saure Wochen — frohe Feste“ von Walter Georgi von der Münchener „Scholle“, Mäher und Garbenbinderinnen im heißen Sonnenglast den Berghang hinauf in die Tiefe zu



Abb. 378. Friedrich Keller: Die Steinbrecher. Kunsthalle, Hamburg

hend, dem von der Schule der Neoimpressionisten entwickelten „Pointillismus“ (S. u. E., S. 404f.), der in den reinen Farben des Sonnenspektrums gehaltenen Tupfenmanier eines Seurat und Signac. Einer ihrer Anhänger, H. E. Croß, malt in dieser Manier Fischer, die am Ufer des Flusses Var das große Fangnetz einziehen, doch kommen die Figuren nicht viel über eine landschaftliche Staffage hinaus. Von den



Abb. 379. Robert Sterl: Steinbrecher

einem förmlichen „Turm der Arbeit“ emporgestaffelt, dem die schon aufgespeicherten Garben bis empor zum Bauernhof hinauf zur Seite das Geleit geben (Abbild. 375).

Haben alle diese Maler die impressionistische Technik mehr oder weniger ihrer eigenen Individualität „pinselgerecht“ gemacht, so folgen andre, wenn auch nur vorüberge-

hend, dem bei Langemarck verschollene Soester Wilh. Morgner die Vordergrundfigur seiner „Großen Kartoffelernte“ (Abb. 376) zu einer grotesken Monumentalität, auch Holzhauer, Ziegelbrenner, Korbflechter hat er, im Figürlichen immer eigenwilliger, expressionistischer werdend und darin dem noch zu behandelnden Heinrich Nauen vergleichbar (siehe unten S. 318ff.), sich zum Vorwurf gewählt. Freilich könnte auch hier wie so oft nur eine farbige Wiedergabe den Eindruck dieses Kunstschaffens annähernd vermitteln.

Auf ein Sondergebiet muskelanstrengender Arbeit in Luft und Licht führt uns die Steinbruchindustrie, der Friedrich Keller und Robert Sterl mit Vorliebe ihren Pinsel leihen. Die ältere Generation, die noch nach Italien wallfahrtete, hatten die Steinbrüche von Carrara mit dem blendenden Glanz ihrer Marmoradern gelockt, Feuerbach geht 1855 mit einer noch ganz heroisch aufgefaßten Landschaft voran, auf deren Felsenhäupter ein aufziehendes Gewitter drückt. Hier kündigt sich die Arbeit in der Vordergrundstaffage eines Büffelwagens an, wo der Mensch nur als Beherrscher und Lenker der Tierarbeit auftritt, nur wenige Jahre später führt uns (Abb. 377) der talentvolle, jung verstorbene Teutwart Schmittson, der dem älteren Frankfurter Künstlerkreis zuzurechnen ist, mitten in die heißglühende Steinbrucharbeitselbsthinein, wo vom Strahl der Sonne der Fels wie Schnee gleißt und Mensch und Tier beim Aufladen und Transport der gewaltigen Blöcke ihr Letztes hergeben müssen. „Hier ist“, so urteilt Fritz



Abb. 380. Frank Brangwyn: Schienenleger. Radierung



Abb. 381. Frank Brangwyn: Mäher. Radierung



Abb. 382. Frank Brangwyn: Die Gerber. Radierung

Knapp, „beinahe alles, was Segantini und die Neoimpressionisten an Zerlegung des Farbenpigments in Farbenflecken gebracht haben, vorausgenommen. Da zittert wirklich die Luft, und die Farbatome werden im Vibrieren der heißen, durchsichtigen Atmosphäre selbst zu prismatisch durchsichtigen, farbigen Lichtwellen. Es ist ein Meisterstück der Freilichtbehandlung in den dünnen atmosphärischen Schichten des Hochgebirgs“. Bei Keller und Sterl nun rückt die Arbeit des Menschen ganz in den Vordergrund. Auch hier ein Heben und Stemmen schwerer Blöcke, der Kampf organischer Muskelkraft gegen die anorganische, träge Masse, bei Keller noch immer, wenn auch lockerer als bei Schmitson, in den Konturen plastisch zusammengehalten (Abb. 378), ganz in pastoses Licht aufgelöst bei Sterl, der bei Niederpolling in der Sächsischen Schweiz seine Vorbilder fand. Doch noch mehr: neben das konzentrische Zusammenwirken verschiedener Arbeitsakte, wie es auch bei Keller nicht fehlt, tritt bei Sterl (Abb. 379) der großartige Arbeitsrhythmus in breiter Front und doch im einzelnen mehr oder minder differenziert. Die Macht des Künstlers zeigt sich in der Gewalt, die er dem Beschauer antut: wir können gar nicht anders, als von links her über die beiden fast identischen, wie mächtige Trompetenstöße klingenden Arbeitsakte, die in der Verklammerung von Mensch, Stein und Stemmeisen den Normaltypus darstellen, zu dem dritten weiterzugehen, wo infolge des tieferen Einsetzens des Stemmeisens der Kopf die Fäuste überragt; dann sinkt die Arbeitsmelodie bei dem vierten tief herab, um zuletzt in einem Zuge, die gedoppelte Richtung jener beiden ersten in eins zusammenfassend, ihren höchsten Punkt zu erreichen und alsdann jäh in die Tiefe zu sinken. Die Begleitmusik dazu



Abb. 383. Max Froberg: Kohlenkarrer an der Elbe

geben die mehr (oder minder zurückgelehnten Körper, die gestreckten oder mehr oder weniger gebeugten Knie, bis sich die in schweren Schuhen steckenden Füße auf der Kante des gewaltigen Steinblocks alle in einer Linie aufreihen und schließlich die ganze Wucht der toten Masse sockelartig in die Erscheinung tritt — bei völlig impressionistischer Technik eine so starke Illusion, daß sich der physische Vorgang auf die motorischen Nerven des Beschauers überträgt. Der Impressionismus hat wenige Werke aufzuweisen, wo er, wie hier, zeigt, daß er nicht bloß Oberflächenkunst ist, sondern dem Kern der Dinge nahekommt. Ein andermal gibt Sterl in einem „Steinbruch“ betitelten Gemälde sechs Arbeiter bei dem gleichen Arbeitsakt wie in Abb. 379, jedoch halb im Rücken gesehen, so daß ihre Front in der Diagonale nach der Tiefe verläuft.

Den Reihenarbeitsrhythmus von Sterls Steinbrechern übersetzt in die Radierung, wenn wir um der inneren Verwandtschaft willen dies gleich hier anknüpfen dürfen, der noch in anderm Zusammenhang zu nennende Engländer Frank Brangwyn. Der Arbeitsakt ist ähnlich, scheinbar weniger gewaltsam, drängt sich aber dafür in einen Ruck zusammen. Der Blick des Beschauers wird diesmal von rechts in das Bild hineingeführt, die Kopflinie wölbt sich zuerst in ruhiger Kurve, um nach einer leichten Zäsur in lichterem Ton leicht anzusteigen und alsdann ebenso leicht sich wieder zu senken (Abb. 380).

Stärker als die Schienenleger führen seine Mäher den Blick des Beschauers in die Tiefe (Abb. 381). Welche Arbeitsdisziplin liegt hier in dem gleichzeitigen Schärfen der Sense, das nur wenig variiert ist, und der Bildrand, der die Reihe abschneidet, sorgt dafür, daß die Phantasie sie nach Belieben verlängern kann. Daneben kommen



Abb. 384. S. Sigrist: Asphaltarbeiter in der Großstadt

staunlich ist," sagt Hans W. Singer, „daß diese gesteigerte Bewegung zustande kam, einerseits ohne je in das Gespreizte zu verfallen, anderseits ohne daß sich der Künstler je an die Renaissancemeister, geschweige denn an die Antike angelehnt hätte. Diese Züge verdienen meines Erachtens das Beiwort 'klassisch'“. So ist diese Heroisierung der Arbeit ganz aus modernem Geiste herausgewachsen, eine wundervolle Synthese scharfäugiger Beobachtung und schöpferischer Phantasie durch eine über jedes technische Mittel souverän verfügende künstlerische Handschrift.

Einen Arbeitsrhythmus besonderer Art, den in zwei parallelen Gegenzügen kontinuierlich sich kreuzenden, wie ihn schon Monet bei Ausladern an der Seine beobachtet hatte (Abb. 312), erfaßt meisterlich der Dresdener Max Froberg in seinem Gemälde „Kohlenkarrer an der Elbe“ (Abb. 383). Drei Arbeiter schieben den gefüllten Schubkarren bergan, zwei kehren mit dem entleerten zurück, einer von den dreien tritt



Abb. 385. Louis Feldmann: Heilige Familie

auch, weiter abgerückt, die Garbenbinder zu ihrem Recht. Tritt bei den Mähern das Kommandomäßige der gleichzeitigen Arbeitsbewegung fast über Gebühr zutage, so kommt in den „Gerbern“, die in der Lohe herumrühren (Abb. 382), die altbewährte Aufteilung der Arbeitsmotive wahrhaft glänzend zu ihrem Recht. In der Tat liegt etwas Heroisches in der Haltung des Arbeiters, der mit seiner Stange die gleichgerichteten der beiden andern horizontal durchkreuzt. „Er-

staunlich ist,“ sagt Hans W. Singer, „daß diese gesteigerte Bewegung zustande kam, einerseits ohne je in das Gespreizte zu verfallen, anderseits ohne daß sich der Künstler je an die Renaissancemeister, geschweige denn an die Antike angelehnt hätte. Diese Züge verdienen meines Erachtens das Beiwort 'klassisch'“. So ist diese Heroisierung der Arbeit ganz aus modernem Geiste herausgewachsen, eine wundervolle Synthese scharfäugiger Beobachtung und schöpferischer Phantasie durch eine über jedes technische Mittel souverän verfügende künstlerische Handschrift.

eben ins Bildfeld ein, ein anderer verläßt es, der dritte, mittlere, gibt den Normaltypus. Das Auge, das zunächst durch diesen festgehalten wird, ist gezwungen, seiner Arbeitsbewegung aufwärts bis zu seinem eben verschwindenden Vordermann zu folgen, dann mit dem soeben ins Blickfeld Eintretenden die entgegengesetzte Richtung abwärts zu nehmen, bis es durch den von unten her mit voller Ladung Auftau-

chenden wieder emporgeführt wird und so fort. Und was wir bei dieser Blickwanderung erleben, nimmt unser ganzes Sein so gefangen, daß auch die entsprechenden Muskeln unseres Körpers das Bewegungsspiel nacherleben. Auch die Verbindung der beiden rhythmischen Reihen zu einem Gesamtrhythmus zeigt den überlegenen Künstler: der mit zurückgelegtem Oberkörper und gebeugtem Nacken Zurückkehrende schiebt sich mit seiner Karre so zwischen die beiden des Gegenzuges, daß alle drei Körper und Karren eine einheitliche Stufenfolge paralleler Linien bilden, kein Künstlertrick, sondern nur die scharf erfaßte einfache Folge der Forderungen des Gleichgewichts. Die Unruhe der umgestürzten Böcke des Vordergrundes, der bewegte, blinkende Wasserspiegel mit seinem Schiffsverkehr, der mit seinen Rauchschwaden die Silhouette der Augustusbrücke und des jenseitigen Elbufers in Dunst hüllt, lassen den durch die Schwerkraft sozusagen mathematisch geregelten einheitlichen Arbeitsrhythmus, unterstützt durch die ruhigen Silhouetten der Arbeiter, doppelt klar hervortreten.

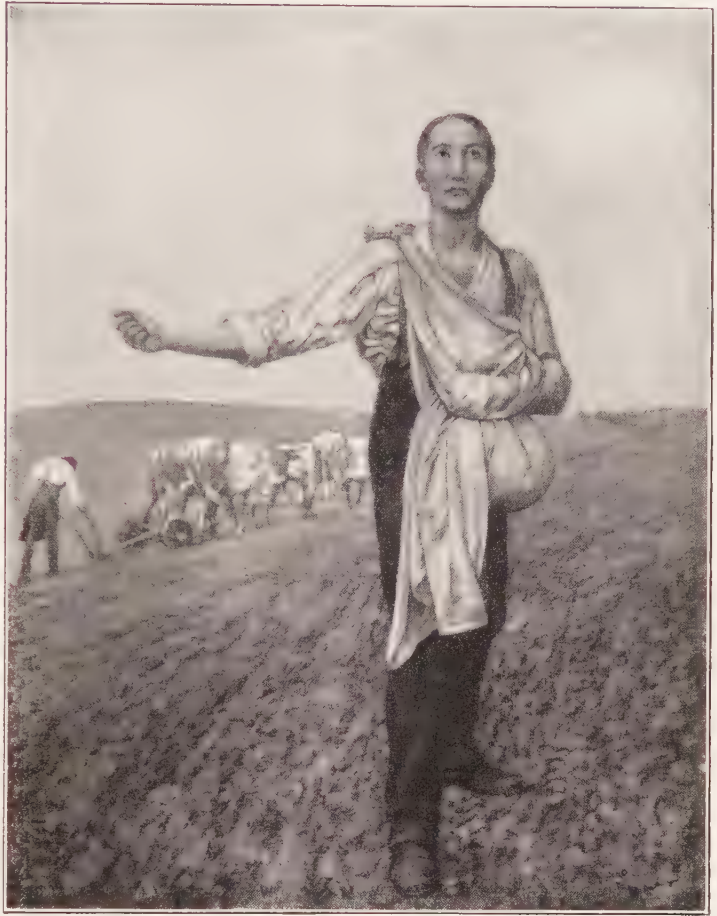


Abb. 386. Hans Thoma: Der Säemann. Gemälde

Ist es hier mehr das Auge, das in den rhythmischen Arbeitstakt hineingezogen wird, so lebt auch jener uralte, ins Ohr klingende Arbeitstakt wieder auf, der uns schon in der Werkstätte Tubalkains beschäftigt hat (I Abb. 277f.). Eine Radierung des Karlsruher S. Sigrist (Abb. 384) zeigt zwei Asphaltarbeiter, die mit schweren Hämmern auf den von einem dritten gehaltenen Eisenkeil einschlagend den Betonboden sprengen, der der Asphaltdecke zur Unterlage dient. Der klingende Schlag der Hämmer dröhnt weithin, während ein vierter die losgesprengten Betonbrocken zur Seite schafft. So erneuert sich Uraltes in kaum veränderter Form, und wir sollten jedesmal, wenn wir den Takt der Hämmer hören, uns in den Patriarchen Jubal oder den legendenhaften Pythagoras verwandeln und nachdenklich diesem Urrhythmus der Arbeit lauschen. Dasselbe gilt von dem Arbeitstakt der Pflasterer, den Sigrist gleichfalls mit der Radier- nadel meisterhaft festgehalten hat.



Abb. 387. Fritz Boehle: Heimkehr

Im ganzen wird man von diesen verschiedenen Strahlenbrechungen der neuen malerisch-atmosphärischen Technik, die ja zugleich eine neue Art des Sehens und damit der Naturauffassung bedeutet, sagen dürfen, daß sie auf dem Felde der Arbeit nicht bloß die alten Stoffe in neuem Lichte sieht, sondern sich auch ganz neue erobert hat. Diesen Künstlern stehen anderseits solche von mehr oder minder konservativer Gesinnung gegenüber, die die neuen maltechnischen Errungenschaften für sich ablehnen und so auch an den älteren Motiven festhalten. Musterbeispiele hierfür sind Eduard v. Gebhardt und seine Schule — Feldmann (Abb. 385) verinnerlicht ein solches aus dem Kreise der Nazarener und der Präraffaeliten (s. S. 214, 248f.) —, ferner Hans Thoma und der von ihm angeregte Fritz Boehle, die beide



Abb. 388. Fritz Mackensen: Die Scholle. Weimar, Museum

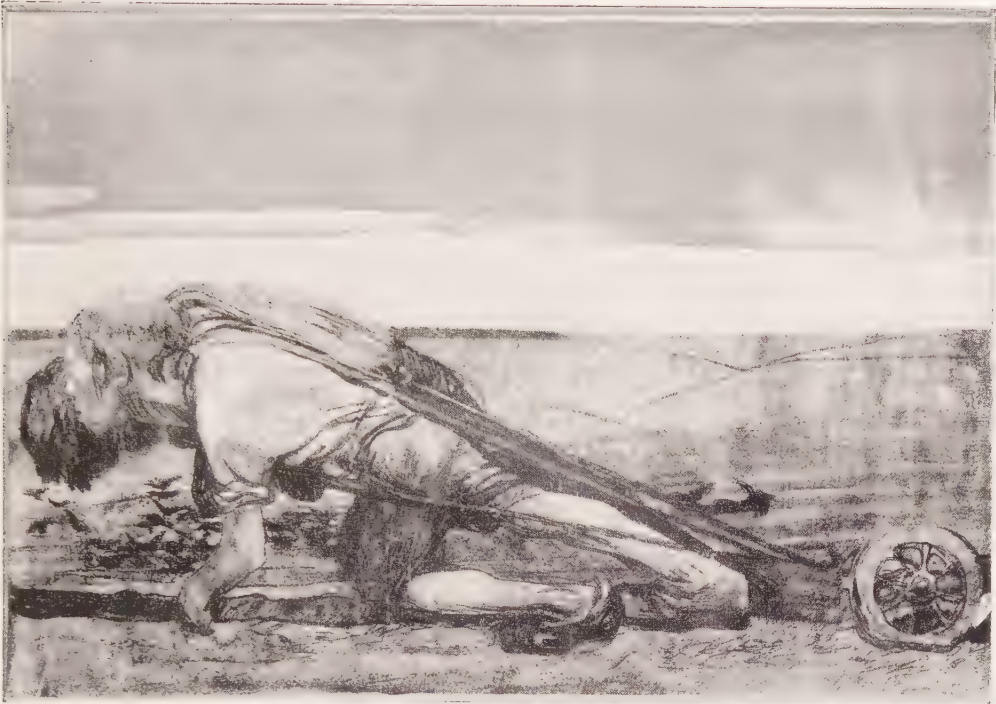


Abb. 389. Käthe Kollwitz: Aus dem Zyklus „Der Bauernkrieg“

weder die strenge Linienführung, noch den plastischen Umriss aufgeben. Sie fühlen sich dem Wesenhaften, Greifbaren in Gottes schöner Welt zu sehr innerlich verbunden, als daß sie sich mit dem Oberflächenschein begnügen könnten, bei Thoma besonders tritt außerdem die Neigung zum Symbolischen stark hervor: geradeaus, auf den Beschauer zu, schreitet sein Säemann, zu der strahlenden Sonne über sich, nicht auf sein eigenes Tun blickend (Abb. 386), wie um von dort Segen und Gedeihen zu erbitten. Mit halbem Leibe ragt er über den Horizont empor, während unter seinem ausgereckten Arm die Arbeit des Pflügers ganz im Erdreich zu versinken scheint. Fritz Boehles Liebling ist das Pferd, nicht das Luxuspferd des Sportmannes, wie es bei Liebermann so oft erscheint, sondern der schwere, mit dem Menschen zu inniger Arbeitsgemeinschaft verwachsene Arbeitsgaul. Hinter ihm schreitet er den Pflug mit starker Faust meisternd daher, auf ihm reitet er beim letzten Abendschein müde heimwärts (Abb. 387) oder zur Schwemme, altmeisterlich, an Dürer und seine Zeit gemahnend ist Formgebung und Linienführung, nicht an die obere Zehntausend wenden sie sich, sondern an das Volk, seine Kunst wollen sie ihm schenken.

Bei dem Führer der Worpsweder Künstlerkolonie, Fritz Mackensen, kann man zweifeln, wo man ihm am besten seinen Platz anweist. Den sozusagen gemäßigten Impressionisten wie Graf Kalkreuth ist er nicht zuzurechnen, was ihn jenen irgendwie verwandt erscheinen läßt, ist eben seine charaktervolle Einstellung auf den niederdeutschen Menschen, ja er fühlt sich noch mehr als dieser mit dem herben niederdeutschen Boden, der Scholle, verwachsen. „Die Scholle“ (Abb. 388) nennt er denn auch das Bild, das mit seinen ernsten, leuchtenden Farben bei Nennung seines Namens jedem sofort vor Augen steht. Man spürt in diesen über den niedrigen Horizont hinauswachsenden, lebensgroßen bäuerlichen Gestalten Millet, man spürt in dem Violett

der ziehenden Wolkenbänke, des Erdbodens, der in drei Etappen vorstoßenden Baumgruppen, in den leuchtenden Blusen der vor die Egge gespannten Mädchen in ihren großen Hauben etwas von Böcklin, aber darüber hinaus spürt man in der strengen Reliefkomposition etwas Monumentales, das in der Horizontale des Erdbodens, in der Vertikale des die Egge führenden Greises im Gegensatz gegen die Diagonale des vornübergebeugten schlanken Vorspannes beschlossen liegt. Das niedrige Format, das auf den Scheitel des Greises drückt, hält diese drei Menschen in ihrer von einem gesunden Bodengeruch durchsäueren Atmosphäre zusammen, ihre stille, ernste Arbeit wirkt wie ein Gebet. In einem Säemann, der rechts vom Bildrand her, vom Rücken gesehen, die breite Bodenwelle, in die er den befruchtenden Samen streut, und den weiten, Land und Wasser einenden Horizont mit halbem Leibe überragt, wie in dem Fischer, der in seinem vom untern Bildrand abgeschnittenen Boot stehend und gleicherweise den Horizont überragend das Ruder führt, stellt er den Menschen der Arbeit mit bewußter Absicht in das nährend Element hinein, und bei seinem „Trinkenden Bauer“, der inmitten der gegeneinander gestellten Garben kniend aus dem Wasserkruge den lechzenden Gaumen labt, schwingen viel tiefere Untertöne mit als etwa bei dem obengenannten Schreiner Trübners. Einige Bleistiftstudien aus Worpsswede, der Dorfschneider, eine spinnende, eine nähende Frau, lauter Interieurs, erinnern an ähnliche Motive bei Liebermann und Uhde und geben den kernhaften Typus dieser hart mit dem Leben ringenden Moorbewohner ungeschminkt wieder.

Ganz seitab, keiner der bisher genannten Künstlerrichtungen verwandt oder zugetan, verfolgte ihren Weg, ganz eine Eigene, die heute sechzigjährige Käthe Kollwitz, die sich für die ergreifenden Gesichte ihrer an der Wirklichkeit geschulten Phantasie einen ihnen adäquaten, persönlichen, mit keinem andern verwechselbaren graphischen Stil schuf. Ihre alles Proletarierleid aufs tiefste mitempfindende Seele ward in den neunziger Jahren durch Gerhart Hauptmanns Drama zu dem graphischen Zyklus „Der Weberaufstand“ angeregt, der Hunger, Not und Tod der schlesischen Weber in erschütternden Bildern malt. Das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts brachte dann die zyklische Folge vom Bauernkrieg, aus der wir ein Blatt wiedergeben (Abb. 389). Auch hier spricht Hunger und Not herzerreißend aus dem einen erkennbaren Antlitz, fast stärker noch aus dem fürchterlichen Arbeitsakt, der statt der mangelnden Zugtiere die Menschen selbst in das Joch spannt, die Härte der Mühsal ist an dem spitzen Neigungswinkel abzulesen, der die Rücken der Keuchenden fast bis unter den Horizont hinabdrückt. Hunger und Not der Kriegs- und Nachkriegsjahre haben uns auch für diese Seite des Schaffens der Künstlerin das Verständnis geschärft.



Abb. 390. Grosseck: Vor der Ernte

6. DIE MALEREI DER NORDISCHEN LÄNDER

Dänemark, Schweden, Rußland

Sehen wir uns nach dieser Umschau in Deutschland noch auf den nordischen Kunstgebieten um, die sich dem Einfluß der französischen Kunst gleichfalls nicht entziehen können, so wäre von dänischer Malerei etwa ein Bild von Peter Severin Krøyer, dem lange Zeit führenden dänischen Künstler, „Skagen-Fischer bei Sonnenuntergang“, zu nennen, dessen Vorzüge außer im Figürlichen auch im Landschaftlich-Atmosphärischen zu liegen scheinen (Abb. 391); auch der sonnenfrohe Knud Larsen hat ein Auge für die Arbeit: sein „Schnitter“, von vorn gesehen und daher halb im hohen Korn versteckt, holt kräftig mit der Sense aus, seine „Heide am Meer“ zeigt ein altes Ehepaar auf dem Heimweg von der Arbeit, die Frau den Schiebkarren vor sich herstoßend, den Mann mit der Sichel hinterherschreitend.

Von schwedischen Künstlern hat keiner, und mit Recht, außerhalb seines Vaterlandes so viel Anklang gefunden wie Anders Zorn. Von den zwei Seelen in seiner Brust, der pariserischen, die sich auf den Boulevards zu Hause fühlt, und der nordischen, heimatstreuen, spricht aus unserer Abb. 392 die letztere eindringlich zu uns. Wir sind in der Landschaft Dalarne, durch die Schilderungen von Selma Lagerlöf und Gustaf af Geijerstam auch weiteren deutschen Kreisen wohlbekannt. „Durch dies Land“, sagt Franz Servaes, „schreiten hochstämmige und ernste Menschen, der Lebensfreude nicht abhold, doch seltsam wortkarg und verschwiegen. Fast alle sind sie religiös, doch wollen sie nicht durch feste Satzungen und Autoritäten geleitet werden, sondern selbst den Weg zu ihrem Gotte finden. Ein stolzer, starker und grüblerischer Schlag. Man sehe etwa den Schlossermeister, den Zorn uns gemalt hat, diesen alten, durchfurchten, lebensschweren Gesellen, der so fest den Hammer packt und doch durch die Gläser seiner Brille so eigentümlich fragend den Beschauer anblickt“. So findet auch Servaes gerade in diesem Aufblicken aus der Arbeit heraus



Abb. 391. Peter Severin Krøyer: Skagen-Fischer bei Sonnenuntergang



Abb. 392. Anders Zorn: Schlosser bei der Arbeit

jenes psychologische Moment bemerkenswert, das uns oben bei dem Schneider Moronis (Abb. 233) so gefesselt hatte.

In der russischen Malerei begegnet uns der lange Jahre glänzendste Name, Elias Rjepin, in engster Verbindung mit einem der glänzendsten literarischen Namen des vorrevolutionären Rußland in unserer Abb. 393. Als Bauer gekleidet, mit wehendem Bart, geht der Sozialreformer, sein eigenes Programm in die Tat umsetzend, hinter dem Pfluge her, an den gleich ein zweites Pferd mit der Egge hinter sich angebunden ist. Gerade in der einfachen Schlichtheit des treffsicher wiedergegebenen Vorgangs liegt die nicht zu unterschätzende Werbekraft des Gemäldes, es ist eine Huldigung für den hohen Idealismus, mit dem Tolstoi der Not seines Volkes zu steuern suchte. Diese Not selbst malt Rjepin in virtuoser Farbensprache in seinen „Barkenziehern an

der Wolga“ (Abb. 394). Elf Mann, aus allerlei Stämmen des weiten Reiches durch das Elend an ein Tau zusammengekettet, in phantastische, bunte Lumpen gehüllt,



Abb. 393. Ilya Rjepin: Graf Tolstoi pflügend



Abb. 394. Ilja Rjepin: Barkenzieher an der Wolga

ziehen paarweise mit unsäglichlicher Mühe ein Getreideschiff stromaufwärts, „ein ergreifendes Klagelied von der Qual und dem dumpfen Druck, der auf dem geknechteten Volke lastete“, auch psychologisch die verschiedenen Typen in ihrem Grimm, ihrer Verzweiflung, ihrer Resignation, ihrer Gleichgültigkeit fein unterschieden.

7. DIE SÜDLICHEN NACHBARLÄNDER

Segantini; Hodler und die Schweizer; Tirol

Die Heimatskunst der Worpssweder Tiefmoormaler ist ebensowenig wie die Hochmoormalerei der Dachauer Künstlerkolonie denkbar ohne die besondere, von den geologischen Bedingungen abhängige Stimmung des atmosphärischen Mediums, sei es die Transparenz, sei es der leichte Dunstschleier der über dem feuchten Erdboden lagernden Luft. Das möge hinüberleiten zu einem Künstler, der sein ganzes Malwerk, ja die Wahl seines Aufenthalts mehr und mehr auf die besondern atmosphärischen Verhältnisse eingestellt hat, zu Giovanni Segantini, dem im damals österreichischen Arco geborenen italienischen Bauernsohn, der aber nichts weiß und wissen will von der heißen Sonne des Südens, von der Größe und Pracht der historischen und künstlerischen Vergangenheit Italiens, sondern nach einer armseligen Jugend auch als Künstler zum Landleben sich hingezogen fühlt und in drei Stufen allmählich ansteigend schließlich die Hochgebirgsnatur des Oberengadin zur Heimat seiner Kunst macht; so ist seine Kunst schön, „nicht wie eine südliche Morgenröte, sondern wie ein nordischer Frühlingsabend“. Auf der ersten Stufe, da er noch ein Suchender war, in Brianza am Südfuß der Alpen, vermittelten ihm fünfzig Photographien nach Millet die erste Bekanntschaft mit diesem Seelenverwandten. Der Eindruck muß tief und groß gewesen sein. Was ihm selbst als Ziel vorschwebte, eine auf seelischem Gleichklang beruhende künstlerische Erfassung der einfachen ländlichen Natur, hier bei Millet fand er es klar und groß ausgesprochen. Von ihm angeregt, aber nach eigenem Natureindruck zeichnet er, noch ungeschickt, einen Säemann, ebenso kehrt Millets Holzsammler in zwei Bildern wieder, deren Titel allein schon genug über sein Verhältnis zur bäuerlichen Arbeit aussagt, „Die letzten Mühen des Tages“: das eine Mal schleift ein Hirt, dem seine Herde folgt, ein schweres Reisigbündel auf dem Rücken



Abb. 395. Giovanni Segantini: Die letzten Müh'n des Tages. Zeichnung

bergab, das andre Mal eine Frau. Er hat dann später beide Motive in einer Zeichnung vereinigt, so, daß beide, Mann und Frau, in einem geraumen Abstand nebeneinander die Höhe herabkommen (Abb. 395). Daß keine Abschrift von Millet vorliegt, lehrt ein vergleichender Blick auf Abb. 290. Ein drittes an Millet erinnerndes Arbeitsmotiv zeigt ein auf der zweiten Stufe seines Schaffens, in Savognino im Graubündner Lande, entstandenes Gemälde, „Die Kartoffelernte“, ein Reihendarstellungsbild, sechs gebückte Frauen halb im Rücken gesehen, gleichmäßig fallen die Hacken ins Erdreich, zwangsläufig wandert der Blick in die Tiefe, wo zwei weitere Gruppen arbeiten. Die Farben sind zwar bunt, aber noch tief und schwer, haben noch nicht den hellklingenden Ton, der für die Höhe seiner Kunst so bezeichnend ist.

Diese Malweise, die er erst zu Ende der achtziger Jahre, gleichfalls noch in Savognino, wohl infolge impressionistischer Anregungen, aber durchaus auf Grund eigener Versuche und eigenen Nachdenkens entwickelte, steht fertig vor uns in seinen „Pflügern“ vom Jahre 1890 (Abb. 396). „Wir sehen eine hoch, nahe den Firnen gelegene Ebene, auf der die Luft sich dünn und durchsichtig hebt, wie nirgends bei uns in den Städten. Ein Dörflein hat sich da oben eingenistet, die steinigen Felder füllen den weiten Vordergrund — Pflüger ziehen die mageren Furchen, und es kostet sie offenbar Mühe, den Pflug vor Schaden zu bewahren. Deshalb lenkt der eine Bauer die Tiere, sorgsam zurückblickend; indem er zwischen ihre Köpfe tritt, sammelt sich die Masse zur geschlossenen Einheit und schafft so die Voraussetzung für die ungemein starke Auffälligkeit der Ausschnitte zwischen den Beinen. Der Kontrast der dunkeln Körper mit ihren konzentrierten Schatten gegenüber diesen hellen, im Sonnenlicht leuchtenden Flecken hebt die ganze Gruppe derart raumplastisch heraus, daß man verduzt vor der schlagenden Illusion steht und nicht begreift, wie der Künstler dergleichen, auch in der Natur seltene Körperhaftigkeit in Gestalt, Raum, Licht und Luft erreichen konnte“ (Strzygowski). Die starke Raumillusion wird noch durch ein andres, uns von Millet her bekanntes Mittel unterstützt, durch die gleichmäßig hinter



Abb. 396. Giovanni Segantini: Der Pflüger

den Pferdebeinen durchgehenden Ackerfurchen, nur daß sie Segantini umbiegt und, wie s. Z. Holbein (Abb. 211), auf das Dörfchen zuführt, auch dies eine Verstärkung des Eindruckes der Raumtiefe. Auf dem Wege dorthin trifft der Blick noch auf raumsichernde Figuren und Gruppen von Mensch und Tier, alle in fest umrissenen Linien und in unbegreiflicher Klarheit. Denn dies ist nun der große, unmittelbar mit der Hochgebirgsnatur verknüpfte maltechnische Fortschritt Segantinis: die Umrisse verschwimmen nicht, sondern stehen auf dem Gemälde wie in der wirklichen reinen Höhenluft sicher und scharf da, der beste Beweis, daß sich Segantini durch den Pointillismus, der das Licht in die prismatischen Farben auflöst, nicht dazu verleiten ließ, nun auch die Zeichnung Chimäre werden zu lassen, sondern beharrlich seinen eigenen Weg verfolgte. Da ihm als Erstes und Wichtigstes — und darin hatte ihn Millet bestärkt — „die gezeichnete, den Raumverhältnissen nach rhythmisch abgewogene Komposition“ feststand, da er anderseits auf die Vibration des Lichtes, wie sie durch dessen prismatische Zerlegung auf der Netzhaut erzeugt wird, nicht verzichten wollte, weil dies dem Flimmern der Hochgebirgsluft entsprach, „so mußte eben das Licht um die festen Linien der Komposition herumvibrieren“. So wird seine Malerei nicht aus farbigen Punkten, sondern aus bewegten farbigen Stäbchen sich zusammensetzende Mosaikarbeit von durchsichtiger Klarheit, und selbst der schwerblaue Himmel vibriert, in unzählige horizontale Strichchen aufgelöst. So hatte sich Segantini in seinen

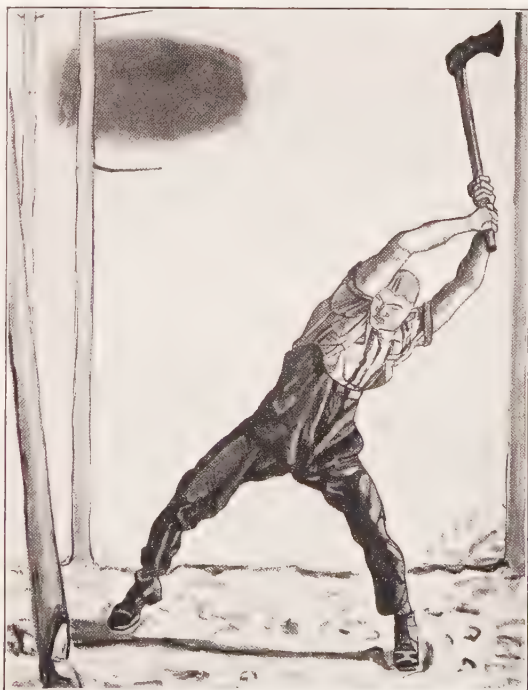


Abb. 397. Ferdinand Hodler: Der Holzfäller



Abb. 398. Ferdinand Hodler: Das mutige Weib

„Pflügern“ vom Jahre 1890 die Maltechnik geschaffen, der er hinfort, auch nach seiner vier Jahre später erfolgten Übersiedlung nach Maloja im Oberengadin, bis zu seinem vorzeitigen Tode im Jahre 1899 treu blieb.

Die Schweizer Kunst bot, ehe Ferdinand Hodler ihr starkes Rückgrat und zugleich, im Rückschlag gegen den Impressionismus, durch den er selbst hindurchgegangen war, einer der Bahnbereiter des Expressionismus wurde, ein sehr zerrissenes Bild; je nach dem Volkstum ihrer Vertreter wandte sie ihren dreiseitigen Januskopf den



Abb. 399. Cuno Amiet: Bäuerin am Rocken



Abb. 400. Max Buri: Beim Kartoffelschälen

großen Nachbarländern Deutschland, Frankreich und Italien zu. Von älteren Künstlern bietet der französisch geschulte Maler der Gleichnisse Jesu, der reformierte Waadtländer Eugen Burnand, einige Arbeitsbilder, einen Säemann, Fischer, die das Netz ans Land ziehen u. a., auch Ährenleserinnen inmitten einer großgesehenen Landschaft hat er gemalt, die sich, während der hochbeladene Erntewagen bergab fährt, gleichfalls zum Heimweg anschicken. Aber wenn diese Gemälde und Zeichnungen auch aus einem feinen und guten Herzen stammen, sie sind in Auffassung und Ausführung zu sehr französisch kultiviert, es mangelt ihnen das Herzblut unmittelbarer Sinnlichkeit, kurz, der Mut, den erst Hodler den Schweizern gab, sie selbst zu sein, sich selbst zu geben, so kernig und herb, wie ihre Berge und die Höhenluft ihrer Alp-wiesen, aber auch hart gegen sich selbst und „steckköpfig“ in dem einmal erfaßten Vorhaben. Gewissermaßen als Symbol dieser Schweizer Eigenart kann Hodlers „Holzfäller“ gelten (Abb. 397). Wie dieser Holzknecht mit den muskulösen Armen, auf weit auseinandergestellten Fußspitzen sich emporreckt und mit verzogenem Munde das Äußerste an körperlicher Spannung aus sich herausholt, um mit diesem dritten Hieb den schon wankenden Stamm zu fällen! Ein Prachtstück Hodlerscher Formsprache ist auch „Das mutige Weib“ (Abb. 398). Auch hier ein Äußerstes von Krafftleistung, von stärkstem Willensimpuls aus dem Körper herausgeholt, aber durch die Verachtung der Lebensgefahr weit über die Alltäglichkeit des „Holzfällers“ in die Sphäre des Heroischen erhoben, ohne nach der Seite des „Klassischen“ irgendwelche Konzessionen zu machen. Diese Formsprache hat eben ihre eigene Klassizität, von einem großen Künstler ihr eingehaucht, man glaubt, daß in diesem starken Körper eine ebenso starke Seele wohnt. Wenn etwas an die Antike gemahnt, so ist es die Plastizität dieses Körpers und die Übersicht über den ganzen mächtigen Gliederbau vom Kopf bis in die Fußspitzen hinein mit allen „Scharnieren“ der Bewegung; sie wird ermöglicht durch den gerade hier mit vollstem Recht gewählten hohen Augenpunkt, der sonst vielfach, z. B. von van Gogh (siehe S. u. E., S. 441) und Picasso (Abb. 316), ohne eigentliche Berechtigung als rein expressionistisches Mittel verwendet wird.

Abb. 401.⁷ Abraham Hermenjat: Der Dengler

Abb. 402. Abraham Hermenjat: Der Mäher

Sollte man es angesichts dieser Bilder von unerhörter Ausdruckskraft glauben, daß auch ihr Schöpfer in seiner Frühzeit durch den von ihm überwundenen Impressionismus hindurchgegangen ist, daß er z. B. eine Uhrmacherwerkstatt mit allem Detail in dieser Technik gemalt hat? Und wie er selbst ein Eigener geworden und damit nicht bloß der schweizerischen, sondern der gesamteuropäischen Kunst einen starken Ruck vom Impressionismus zum Expressionismus, von der Eindruckskunst zur Ausdruckskunst gegeben hat, so ward jetzt in der Schweiz die Bodenständigkeit Trumpf. Wohl wirkt der Impressionismus nach, aber die prismatische Farbreaktion ist, wenigstens bei denen, die nicht bloß Nachbeter sind, verpönt. Klarheit, Einfachheit und Strenge des Konturs ist das Erste, reine, ungebrochene, flächenhaft abgegrenzte, auch Kontrasten nicht ausweichende Farbe das Zweite. Da ist des Hodler nahestehenden Cuno Amiet „Bäuerin am Rocken“ (Abb. 399), ungeschminkt in ihrem derb bäuerlichen, „stur“ auf die Arbeit gerichteten Wesen, da ist des neben ihm sich behauptenden Max Buri „Kartoffelschälerin“ (Abb. 400), scharf von der hellen Wand sich abhebend, die derben Hände packend beobachtet, da ist der reliefartig im Profil nach links gewandte „Pflüger“ von Eduard Boß, wie Buri der Berner Schule angehörend, da ist der Amiet nahestehende Viktor Surbeck mit einem im Profil nach rechts sitzenden „Dengler“. Reihen wir noch den Genfer Abraham Hermenjat mit seinem „Dengler“ und seinem „Mäher“ an (Abb. 401 f.), beide im Profil in großem, aber impressionistisch aufgelockertem Kontur gezeigt, so spüren wir, wie alle diese z. T. uralten Motive hier eine neue, echt schweizerische Färbung erhalten.

Hier möge um der innern Verwandtschaft willen des trefflichen, jüngst verstorbenen Albin Egger-Lienz gedacht werden, der als Tiroler der Münchener „Scholle“ angehörte. Sein biblisches Gleichnis vom Unkraut säenden Teufel haben wir um des symbolischen Wertes willen schon ausnahmsweise zu den verwandten mittelalterlichen Darstellungen herangezogen (I S. 275). Sein „Säemann“ vom Jahre 1902

(Abb. 403) schreitet, den nahen, aufsteigenden Ackerhorizont fast ganz überragend, bedächtigen Schrittes auf den Beschauer zu, wie eingedenk des Säespruchs von C. F. Meyer: „Bemeßt den Schritt, bemeßt den Schwung!“ Breiter entfalten sich seine „Bergmäher“, auch diese im Wechsel des nach entgegengesetzten Richtungen geführten kraftvollen Sensenschwungs ein Musterbeispiel jenes hin und her gehenden Arbeitsrhythmus, auch malerisch „ein interessantes Bild, in dem das schwül zitternde Himmelsblau mit dem Grün der Hochlandwiesen durch das Kolorit der Mähenden in einen intensiven und harmonischen Akkord gebracht wurde“. Um zum Schluß noch einer symbolischen Abwandlung eines uralten Motivs durch einen Schweizer zu gedenken, seien des Zürichers Eduard Stiefel „Ährenleserinnen“ genannt, die trotz pointillistischer Prägung durch die gesammelte Kraft des durch den Bogenabschluß noch gehobenen Konturs monumental-dekorativ wirken.



Abb. 403. Albin Egger-Lienz: Der Säemann

VI. DIE MALEREI DES 20. JAHRHUNDERTS

DER EXPRESSIONISMUS

Von den großen Schrittmachern des Expressionismus hat außer dem Schweizer Hodler auch der Holländer Vincent van Gogh ein Verhältnis zum Arbeitsbild. Aber wenn es sich bei Hodler aus der allgemeinen germanisch-schweizerischen Naturnähe herschreibt, so ist bei van Gogh zwar auch der germanische Bluteinschlag unverkennbar, aber ein Zweites kommt hinzu, was ihn Millet, dem Normannen, so verwandt macht, ein abgründtiefes Mitgefühl mit den Mühseligen und Beladenen, das den Pfarrerssohn, nachdem er im Kunsthandel keine Befriedigung gefunden, unstet in Holland, England und Belgien umhertrieb, als Religionslehrer, Laienprediger, Krankenpfleger und Missionar, um den Punkt zu finden, wo sein von Menschenliebe glühendes Herz den Hebel einsetzen, wo er sich in der Hingabe an andre selbst genugtun konnte. Und als er dann nach vielen Enttäuschungen als Siebenundzwanzigjähriger zur ausübenden Kunst kam, für ihn nur wieder ein anderes Mittel, die Welt zu der von ihm erkannten Wahrheit zu bekehren, da hat er auch hier durch Gestrüpp und Dornen eigenwillig sich Bahn gebrochen und sie im Glauben an die Kunst durchmessen „bis zum Märtyrertod“. In dem Borinage, dort, wo auch Meunier er selbst geworden war, hat er Bergmannsstudien, dann, ins Vaterhaus zurückgekehrt, bäuerliche Aussaat- und Ernte-, auch Weberstudien gemacht — eine noch sehr harte Federzeichnung hat zum Motiv einen Weber, der sich über den Webstuhl beugt, um



Abb. 404. Millet: Der Säemann.
Lithographie



Abb. 405. Vincent van Gogh: Der Säemann,
nach Millet. 1888



Abb. 406. Edvard Munch: Straßenarbeiter. Lithographie

die Kette in Ordnung zu bringen — an Millets Reisigsammler klingt an die kümmerlich am Abend bei blutigrot untergehender Sonne vom Reisigholen durch den Schnee heimstapfende Familie, stärker noch der fünf Jahre spätere „Säemann“ (Abb. 405), der Millet (Abb. 404) in die aus heißem Herzen hervorbrechende Flammensprache des eigenen Pinsels übersetzt, welche das impressionistische Zerflattern im Atmosphärischen verschmähnd und, wenn auch in ihren Wellenlinien Daumiersche Unruhe verratend, am Kontur wie an der Innenzeichnung festhält, dafür aber die prismatische Farbenzerlegung, so wie es Segantini an seinem Teile tat, in ein eigenes, unter der heißen südfranzösischen Sonne entwickeltes System bringt. Eine Übersetzung Millets ist auch die „Heimkehr vom Felde“: wie bei jenem reitet die Frau mit dem Korb im Arm auf dem Esel voraus, der Mann schreitet mit Hacke und Forke müde hinterher, und beide tauchen fast ganz ein in die heiße, wie ein Präriebrand wogende und züngelnde Landschaft. Aber trotz der Seelenverwandtschaft mit Millet bleibt ein tiefgreifender Unterschied: bei Millet herrscht eine gewisse müde Resignation, er bevorzugt das Dämmerlicht, den Sonnenuntergang, van Gogh läßt hinter seinem mit der Feder gezeichneten „Säemann“ die strahlende Sonne aufgehen, sein sozial-religiöses Empfinden hat sich zu einem Welt und Natur erobernden Sonnenkultus erhöht — wie ja auch das lichteste Gelb seine Lieblingsfarbe war; sein Glaubensbekenntnis könnte man in das Dichterwort kleiden: „Ewig jung ist nur die Sonne, sie allein ist ewig schön!“

Auch der große nordische Bahnbrecher des Expressionismus, Edvard Munch, hat gelegentlich ein Auge für die Arbeit. Das blitzartige Erfassen der Arbeitsbewegung, sozusagen seine künstlerische Handschrift, zeigen seine „Straßenarbeiter“, eine lithographierte Skizze, die den gleichen Arbeitsakt von drei verschiedenen Seiten zeigt, am packendsten die vom Rücken gesehene Mittelfigur (Abb. 406). Eigentümlich aufgebaut sind seine „Schneearbeiter“. Unser Blick erfährt zunächst die vorderen, nach



Abb. 407. Edvard Munch: Schneearbeiter 1910

getaner Arbeit heimkehrenden oder die nächste Arbeitsstelle aufsuchenden Männer, um dann durch die eifrig hackenden des Mittelgrundes zu den verschneiten Häusern im Hintergrund weitergeleitet zu werden. Es sind, wie es scheint, Gelegenheitsarbeiter, zur Freilegung der verschneiten Straße eilig aufgeboten, auch eine Frau ist darunter, das Winterliche der Situation kommt trefflich zum Ausdruck (Abb. 407).

Der ausgesprochene Expressionismus, wenn wir mit diesem Sammelnamen alle die verschiedenen Strömungen und Kreuzungen der modernen Ausdruckskunst zusammenfassen dürfen, die gegenwärtig freilich schon mehr oder weniger einer neuen Richtung, der „neuen Sachlichkeit“, dem Verismus, das Feld geräumt hat, steht dem Arbeitsbild prinzipiell anders gegenüber als der Impressionismus: letzterer registrierte gewissermaßen nur den Arbeitsakt, so wie er sich in Luft und Licht darbot; in welchem Tempo, mit welcher Innervation er sich ab-

spielte, darüber zu entscheiden war nicht seine Sache. Er registrierte das Verschwimmen des rollenden und kreisenden Rades, die zitternden Schwingungen der geläuteten Glocke (Ludwig Dettmann, „Morgen ist Feiertag“), und neben diesen mechanischen Rotationen und Vibrationen weiß er bei Mensch und Tier den flüchtigen, optischen Eindruckmomentaner Bewegung wiederzugeben (Manet, „Wettrennen zu Longchamp, S. u. E.“, Abb. 700, Liebermann, „Reiter am Strand“, ebenda Abb. 698); die Anwendung dieser optischen Technik auf eine momentane Zielleistung, etwa auf das Schwingen der Axt, hat sie



Abb. 408. Heinrich Nauen: Der Mann mit dem Spaten



Abb. 409. Heinrich Nauen: Grabender Bauer

wohlweislich vermieden. Der Expressionismus, der den Spieß umgedreht und an Stelle der optischen Eindruckskunst die seelische Ausdruckskunst gesetzt hat, mußte außer der Verfestigung der äußern Form, worin ihm Hodler und van Gogh vorangeleuchtet hatten, dem Arbeitsakt eine seelische Note geben, und dies war im Grunde nur entweder durch versonnene Haltung oder durch Übersteigerung, um nicht zu sagen, Übertreibung des Arbeitsaktes selbst möglich. Geradezu paradigmatisch ist in dieser Beziehung der Werdegang von Heinrich Nauen. Nauen knüpft zunächst offensichtlich an van Gogh an. Sein „Säemann“ vom Jahre 1904 wandelt im Maltechnischen fast ganz in dessen Bahnen, der seinerseits wiederum, wie wir sahen, dem Bahnbrecher Millet gefolgt war, nur rückt er seinen Mann exzentrisch an den Bildrand, läßt ihn auf den Beschauer zu-

schreiten und gesenkten Hauptes mit sinnendem Blick auf die von seiner Hand gestreuten Körner schauen. „Der Mann mit dem Spaten“ (Abb. 408) vom nächsten Jahre (Kunsthalle, Düsseldorf) hat schon mehr Eigenart; zögernden Schrittes geht er vor einem wogenden, in die Lieblingsfarbe van Goghs getauchten Kornfeld mit gesenktem Blick und wie von Gram durchfurchten Zügen einher, wie um die Stelle zu finden, wo er den in beiden Händen gehaltenen Spaten einsetzen soll. Energischer in der Bewegung, kühner im pastosen Pinselhieb ist sein in den ersten Stadien bis ins Jahr 1904 zurückreichender „Grabender Bauer“ (Abb. 409) vom Jahre 1908. Tief beugt er sich, wie kurzsichtig, zu dem verhältnismäßig kleinen Spaten hinab, ohne den Fuß auf das Spatenblatt zu setzen; der hoch hinaufreichende Horizont verschluckt ihn fast völlig. „Das große Erntebild“ von 1909 (Abb. 410), der Schlußstein der Reihe, ist ein letzter „Hommage à van Gogh“, sagt Edwin Suermondt, der den Künstler mit Recht gegen die ihm aus seiner Nachfolge van Goghs erwachsenen Anfeindungen in Schutz nimmt und auf dessen Wort über sein erstes Erleben van Goghs verweist: „Mir war, als nähme mich ein gleiches Weges dahergehender Freund bei der Hand und zöge mich eine Strecke mit.“ War es denn nicht van Gogh selbst mit Millet ebenso gegangen, und hat nicht auch Segantini zuerst bei Millet das ausgesprochen gefunden, was er unausgesprochen in sich trug? Immer wieder muß betont werden: nicht die Anregung von außen ist für die schließliche Beurteilung eines Künstlers ausschlaggebend, sondern das Neue, was infolge dieser Anregung in ihm aufsteigt und gestaltet wird. Das geschah bei Nauen in der Einsamkeit seiner niederrheinischen Heimat, und aus dem Ringen mit sich selbst stand auf einmal ein Stil da, fast erschreckend in Form und Farbe. Der Künstler will, man solle erkennen, daß eine Kunst da ist als Ausdruck unseres Lebens und daß diese Kunst ebenso reich und stark ist wie unser Leben. Die starken, eigenwilligen, um nicht zu sagen deformierten Umrisse dieser vom obern Bildrand niedergedrückten arbeitenden Frauen, die zum Teil sehr gewagten Arbeitsakte — man sehe den von vorn gesehenen, hinter den Ähren



Abb. 410. Heinrich Nauen: Das große Erntebild

fast verschwindenden gebückten Schnitter —, die festumgrenzten, kontrastreich gegeneinander gestellten Farbenflächen, sie reden in der Tat eine überwältigend ausdrucksvolle Sprache. Sich im Namen der Schönheit darüber zu entrüsten, liegt kein Grund vor, solange der Künstler selbst in dieser Ausprägung der Form- und Farbenwerte die für ihn gültige Schönheit sieht. Fast noch stärker wirkt sein Gemälde von 1914, „Kartoffeln ausmachende Frauen“ (Abb. 411).

Die Frauen, vier hintereinander, sind von vorn und oben gesehen, mit weit ausgreifenden Händen, wieder einmal ein förmlicher „Turm der Arbeit“. Die Diagonale ist hier zum Konstruktionsprinzip erhoben, indem eine Gestalt hinter der andern in der Gegenrichtung herauswächst wie wechselständige Blätter am Stengel, in der oberen Ecke sorgt ein auf dem Boden kauerns Kindlein für das Gleichgewicht des Ganzen. Wirkt hier neben der flackernden Farbe der weiche Umriss immer noch einschmeichelnd, so ist in den „Ährenleserinnen“ von 1921 der Einfluß des Kubismus offensichtlich. Die Form ist im Lineament erstarrt, der körperliche und seelische Ausdruck hat eine Übersteigerung jenseits aller Natur erfahren, der Künstler schafft sein Gebilde nicht mehr als Lehensträger der Natur, sondern aus eigenem freischöpferischen Recht. Wie weit

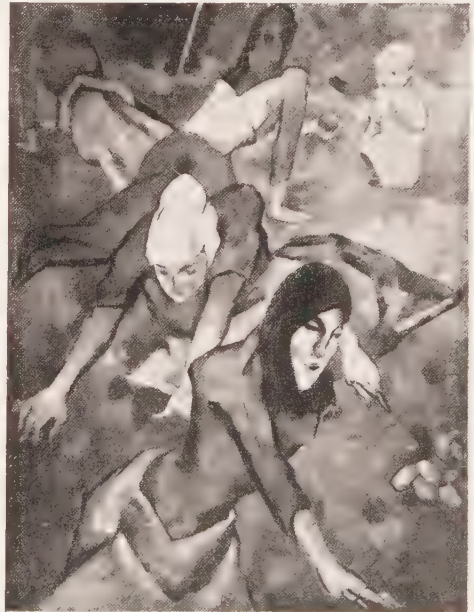


Abb. 411. Heinrich Nauen: Kartoffelernte



Abb. 412. Heinrich Nauen: Der Mäher

liegt der Gedanke zurück etwa an die Ährenlese-rinnen Millets! Daß aber Seele in dem Bilde ist, ebenso grotesk aus den Fugen geraten wie die Welt selbst im Zeichen des Weltkrieges und der für uns Deutsche so schweren und tief demütigenden Nachkriegsjahre, und daß diese aus den Fugen geratene Welt sich einen adäquaten künstlerischen Ausdruck schafft,

durch eine Künstlerseele, die all das tief innerlich in Form umsetzt — wer wollte das bezweifeln? Sein „Mäher“ (Abb. 412) endlich leistet das Stärkste an versonnener expressiver Haltung. Er steht in Holzschuhen auf einem Hügel und blickt auf eine hingemähte Garbe herab. Die Deformierung des Körpers teilt sich sogar seiner Sense mit, deren Stil geknickt erscheint. Die noch aufrecht stehenden Ähren bilden eine wirksame Folie für die gedrückte Gestalt, dahinter dehnen sich bis zum Horizont mathematisch abgeteilte Felder (vgl. auch Erich Heckel, S. u. E., Abb. 710). Statt des Frohsinns, wie ihn der Impressionismus etwa Walter Georgis predigt (Abb. 375), lagert sich trübe Schwermut auf die Seele des Beschauers. So ist die Kunst Heinrich Nauens auch im Arbeitsbild wie ein Paradigma einer Künstlerseele, die unbewußt ein Exponent des Weltgeistes ist — hat es Sinn und Zweck, über die Berechtigung geistiger, aber darum nicht minder eherner Notwendigkeiten zu streiten? Bleibt es doch einem jeden unbenommen, diese neuartigen Gebilde für sich zu bejahen oder abzulehnen, nicht aber, an der Aufrichtigkeit und dem Ernst ihres Schöpfers zu zweifeln. Auch können nur die Farben, die bei Nauen von fesselndem Reiz sind, eine richtige Vorstellung von seiner Kunst geben.

Eine andere Spielart der Ausdruckskunst vertritt Max Pechstein, das Seelische spricht sich bei ihm weniger im Seelischen, als in einer robusten animalischen Aktivität aus. Ein hoher schmaler Bildraum, in den das Ruderboot (Abb. 413) mit seinem Mast kühn diagonal hineinstößt, von so hohem Augenpunkt genommen, daß die bewegten Wellen des Horizonts darüber hinstreifen. In dieser Bevorzugung des Steilformats, des Aufeinandertürmens der Bildelemente, wie wir auch in Anlehnung an Franz Marcs „Turm der blauen Pferde“ (S. u. E., S. 450) wiederholt von einem „Turm der Arbeit“ gesprochen haben, spricht sich das gleiche Aufbegehren gegen die Neigung des Alltags aus, die Gefühle zu nivellieren, wodurch das Wort „steil“ zu einem Lieblingsausdruck der expressionistischen poetischen und literarischen Pro-

duktion geworden ist. Der Arbeitsakt des Ruderns ist stark herausgearbeitet, die Ruder der Steuerbordseite kreuzen die Diagonale des Mastes, und mit ihnen gehen die gespannten, bohrenden Blicke dieser rohen, kuliartigen Matrosen zusammen, die nur ein Gemeingefühl, kein individuelles Persönlichkeitsgefühl haben können, nur Masse sind. So liegt alle Dynamik des Materiellen und Geistigen nach dieser Seite hin und fordert einen Ausgleich, so daß der Beschauer in dieses Schwanken mit hineingerissen wird und die Labilität dieser Statik in sich nacherlebt. Kräftig sind auch die Farben, hart, aber nicht unschön steht das Grün des Bootes gegen die blaue See. Pechsteins „Steinträger“ (Abbild. 414) sind gleichfalls sozusagen Abkürzungen menschlicher Gestalten nach der untermenschlichen Seite hin, Brüder jener Ruderer, nur noch mehr auf das rein Animalische hinausgespielt, sie keuchen offenen Mundes unter ihrer schweren Last. Ein biblisches Arbeitsbild von Pechsteins Hand weist ein Mosaik im Hause der Berliner Kunsthandlung Fritz Gurlitt auf: zwischen romanisch stilisierten pflanzlichen Gebilden Adam grabend, während die vom Rücken gesehene Eva einen Korb voll Früchte auf dem Kopfe wegträgt. Das Mosaik wirkt zarter als die sonstige Malerei des Künstlers, es ist, als ob die uralte Tradition der Mosaiktechnik, vielleicht auch das uralte biblische Motiv seinem Temperament Mäßigung auferlegt hätte.

Der weiteren Auswirkung dieser die Natur mehr und mehr vergewaltigenden expressionistischen Richtungen nachzugehen, erübrigt sich; wenn Karl Schmidt - Rottluff sich das Vergnügen macht, in kindlich primitiver Formgestaltung und in



Abb. 413. Max Pechstein: Das Ruderboot



Abb. 414. Max Pechstein: Die Steinträger



Abb. 415. Marc Chagall: Büglerin



Abb. 416. Pablo Picasso: Büglerin. 1903

grellsten Farbenklängen Fischer zu malen, die ein Boot zu Wasser bringen, so kann, wer nicht ein exotisches Märchen darin sehen will, schlechterdings nichts andres darin erkennen als eine Karikatur, etwa der Schiffer auf Feuerbachs Medea bild. Eher findet man sich noch bei dem russisch-jüdischen Fabulisten Marc Chagall zurecht, wenn er mit der ganzen Schwere seines bäuerlich unverbildeten Temperaments auf den Bahnen des kultiviertesten aller französischen Maler, Cézanne, wandelt. Seine heimatliche „Büglerin“ (Abb. 415) im Jahr 1914 atmet die ganze Dumpfheit und Gebundenheit der östlichen Seele, der Arbeitsakt ist im Grunde Nebensache.

Der Kubismus kam seiner Natur nach für das Arbeitsbild kaum in Frage. Was sein Fahnenträger, der geniale, der französischen Kunst zuzurechnende Spanier Pablo Picasso, in einem früheren Stadium seiner proteusartigen Evolution für die Verfestigung des durch den Impressionismus verflüchtigten Volumens bedeutete, eine Bahn, die ihn vom Impressionismus, von dem noch seine „Näherin“ (Abb. 316) Spuren zeigt, mit eiserner Konsequenz schließlich zur kubischen Form führte, läßt seine „Büglerin“ von 1903 (Abb. 416) ermessen. Die Nacktheit ist aus keinem andern als künstlerischen Grunde gewählt, um das Körperliche und Plastische zu gestalten, im Gegensatz zu den „Büglerinnen“ etwa von Degas, die ein rein malerisches Oberflächendasein führen.

Der Futurismus hätte im Grunde die Möglichkeit gehabt, die momentane Bewegung etwa des Hodlerschen Baumfällers kinematographisch in eine Reihe von Netzhaut-eindrücken aufzulösen, wie es einer seiner Hauptvertreter, Carlo Carrà, auf dem revolutionär aufgepeitschten Gemälde „Beerdigung des Anarchisten Galli“ (S. u. E., Abb. 757) mit den geschwungenen Lanzen und Stöcken getan hat. Ein Arbeitsbild derart ist mir nicht bekanntgeworden; viel mehr als eine Spielerei würde dabei kaum herauskommen, auch liegt das Interesse dafür schwerlich in der Richtung des Mailänder futuristischen Manifestes vom April 1910.



Abb. 417. Ernst Neuschul: Steinbruch

Wenden wir uns schließlich zu der neuesten und letzten Phase der europäischen Kunst, dem Nachexpressionismus, der im sog. Verismus oder magischen Realismus seinen Höhepunkt erreicht, so werden wir in ihm gleicherweise eine Reaktion gegen den Expressionismus wie gegen den diesem vorausgegangenen Impressionismus zu erkennen haben. Hatte dieser nicht die Dinge selbst, sondern nur ihre Oberfläche in Licht und Luft festgehalten, so hatte jener der Natur überhaupt den Krieg erklärt und gleichsam eine neue, chaotische Welt aus sich herausgeboren. Jetzt kehrt der Kunstwille wieder zu der von beiden Richtungen verleugneten realen Wirklichkeit zurück, indem er „das Wunder der Existenz in ihrer ungetrübten Dauer“ aus dem ewigen Fluß der Erscheinungswelt herauszukristallisieren sucht (Franz Roh). Das schließt im Grunde die Bewegung aus, deren wir für das Arbeitsbild nicht entraten können, aber auch diese Klippe weiß das von uns wiedergegebene Beispiel von Ernst Neuschul zu umschiffen (Abb. 417). Doch gehen wir zur Klärung des Problems zunächst von den leblosen Gegenständen aus. Der eiserne Förderwagen, wie er in seiner ganzen Struktur mit seiner Kippvorrichtung und seiner aufgewölbten Eisenhaut wiedergegeben ist, könnte genau ebensogut nach einer Werkstattaufnahme in einer Werbeschrift stehen, der es nur auf die Wesenheit und Durchschlagskraft des Objektes ankommt; jeder willkürlichen Deformation, wie sie das Programm des Expressionismus vorschrieb, ist abgesagt, aber auch der Impressionismus käme nicht auf seine Kosten, da außer dem scharf modellierenden Licht keine atmosphärische Schicht zu spüren ist, die sich zwischen den Beschauer und das Objekt einschiebt. In den fast durch den ganzen Bildraum hin aufgeschichteten Bruchsteinen könnte man etwa kubistische Reminiszenzen sehen wollen, aber die scharfgeschnittenen Kanten und ebenen Flächen entsprechen der Struktur des Materials oder sind der Vereinfachung zu verdanken, die gewissermaßen das Ideal der Form herausarbeiten will. Diese Vereinfachung tritt am klarsten hervor bei den in ihrem Tun trefflich erfaßten und vorzüglich in den

Bildraum hineinkomponierten Figuren, vor allem in den drei Protagonisten, welche die drei Hauptmomente des Arbeitsaktes repräsentieren. Sie sind in Licht und Schatten räumlich wesenhaft aufgebaut, Gesichtsbildung, Kleidung, Kopfbedeckung sind ohne Konturen in breiten Flächen mit sparsamer Innenmodellierung angelegt, bei dem Manne rechts schwingt die vorhergegangene lebhafte Bewegung in den geschwungenen Falten des Arbeitshemdes nach. Gegenüber dem Impressionismus ist die räumliche Tiefe wiedergewonnen. Dazu trägt die vom Expressionismus verworfene maßstäbliche Verkleinerung der Figuren sowohl als des gebrochenen Steinmaterials nach der Tiefe zu nicht unwesentlich bei. Zugleich dient die „Vielspältigkeit“ dieses toten Materials dazu, die Vordergrundfiguren „großformig“ erscheinen zu lassen. So darf das Bild als ein Beweis dafür gelten, daß auch diese vielleicht entscheidende Wendung der malerischen Auffassung zur „neuen Sachlichkeit“ trotz ihrer Bevorzugung des stillen Existenzbildes den Erfordernissen der Arbeitsdarstellung vollauf zu genügen, ja sie in besonders eindringlicher Weise zu befriedigen vermag.



Kurt Günther: Schusterwerkstatt.
Lithographie

VII. DIE NEUERE PLASTIK

Die Arbeit hat seit Constantin Meunier keinen großen Plastiker mehr gefunden, der sich ihr ausschließlich oder vorzugsweise gewidmet hätte, wir können uns daher begnügen, Einzelbeispiele herauszugreifen, die zugleich als Vertreter verschiedener Kunstrichtungen gelten können. Klimschs riesenhafter Säemann (Abb. 418) erneuert das antike athletische Ideal. Ein unverbildeter, gymnastisch aufs schönste durchgearbeiteter muskulöser Körper mit mächtig vorgewölbter Brust trägt auf kräftigem Hals ein edelgeformtes, von schlichten Locken bedecktes Haupt, dessen Züge klaren Verstand und festen Willen verraten. Die von der geschlossenen linken Hand gehaltene Samentasche ist weggelassen, antikem Brauch folgend, der es vielfach der Phantasie überließ, solche Zutaten, selbst wo sie notwendig gewesen wären, zu ergänzen, und so stellt sich uns das edle Gebilde unverhüllt vor Augen. Unsre Aufnahme hat mit gutem Bedacht den Standpunkt gewählt, wo sich der mit dem auszustreuenden Samen kraftvoll ausholende rechte Arm mit dem zurückgesetzten linken Fuß, der linke Arm mit dem kraftvoll vorgesetzten rechten Fuß — ein wirksames Moment der Beruhigung — parallel stellt. So hat der in dem Arbeitsakt sich auswirkende und ihn regelnde Rhythmus eine Verkörperung erfahren, die antiken Formgesetzen entspricht, ohne doch irgendwelche Gebundenheit oder Abhängigkeit zu verraten: es ist eben



Abb. 418. Fritz Klimsch: Säemann



Abb. 419. August Hudler: Der Sensendengler

die Natur selbst, welche dort und hier im Kunstwerk lebt. Übrigens verrät schon die Überlebensgröße, aber auch der von der Stirn leuchtende hohe Sinn, daß wir in Klimschs Werk keinen gewöhnlichen Säemann, sondern ein Symbol des befruchtenden, schöpferischen, mit Willenskraft gepaarten Gedankens zu erkennen haben, die geistige Größe edeln Menschentums.

Hudlers lebensgroßer Sensendengler (Abb. 419) erhebt solchen hohen Anspruch nicht. Es ist ein durchaus realistisches Werk, das sein infolge schwerer Arbeit einseitig und daher ungleichmäßig und unharmonisch ausgebildetes Modell mit der lederartigen, spröden Haut ungeschminkt wiedergibt. Der Dengler sitzt auf dem Dangelstock und prüft zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand die Schärfe der eben bearbeiteten Sense. Der porträtartige gewöhnliche Kopf, bei dem die Backenknochen stark hervortreten und über dessen weit hinaufreichende Stirn schweißverklebte Haare herabhängen, ist auf den Gegenstand der Prüfung herabgeneigt, in den zusammengepreßten Lippen malt sich die Sorgfalt des erfahrenen, nicht leicht zufriedengestellten Landmanns. Ein geistiger Akt also, wie er nur in einer Pause des eigentlichen Arbeitsaktes möglich ist, mit außerordentlicher Schärfe vom Künstler erfaßt und verkörpert, freilich ein nur auf ein bestimmtes technisches Ziel gerichteter, der des weiten Horizontes entbehrt, den wir dem symbolischen Säemann Klimschs zusprachen. Diese Feststellung soll beileibe kein Vorurteil zuungunsten des Hudlerschen Werkes wachrufen, sie soll nur einen scharfen Trennungsstrich ziehen zwischen dem Kunstwollen zweier verschiedener, aber an sich gleichberechtigter Richtungen, der dem klassischen Vorbild angenäherten idealistischen und der modernem Empfinden näherstehenden realistischen.

Ein zweites Paar von Gegensätzen stellen wir in Abb. 420 und 421 zusammen. Der Schiffszieher Hoetgers stammt aus der Zeit, wo der später zu Werken eigenster Prägung sich durchringende Künstler noch ganz unter Rodins Einfluß stand. Weit



Abb. 420. Bernhard Hoetger: Schiffzieher



Abb. 421. George Minne: Der Maurer



Abb. 422. Karl Janssen: Steinklopferin

vornüber gebeugt, den Stiernacken fast bis zur Wagerechten gesenkt, legt sich die gedrungene, in weiten Hosen und schweren Schuhen steckende Gestalt mit aller Kraft in den leibgurtartigen, breiten Riemen. Auf den schwellenden Muskelpolstern, auf dem stark deformierten Kopf spielen unruhig flackernde Lichter und verstärken die durch den Arbeitsakt selbst nahegelegte Illusion der Bewegung. Insofern wird man die Modellierung etwa als impressionistisch bezeichnen dürfen.

Anders der leider frühverstorbene Neugotiker Minne. Der lotende „Maurer“ in seiner festen Umrissenheit ist eine seiner einprägsamsten Gestalten. Mit dem linken, im unförmigen Holzschuh verschwindenden Fuß hoch aufgestützt, den rechten Ellbogen hoch erhoben, mit dem linken weit nach unten vorgestreckten Arm in der Richtung des zu ergänzenden Lotes Halt suchend, kneift der Mann, bis zur Wagerechten mit dem Oberkörper vornüber und seitwärts gebeugt, das rechte Auge zusammen, um an der Lotrechten das eigne Werk zu prüfen. Also wiederum ein geistiger Prüfungsakt wie bei Hudlers Sensendengler, aber zugleich der denkbar schärfste Kontrast: dort engster Anschluß an die Natur und das gegebene Modell, hier eine fast gewalttätige Stilisierung und zwar — und dies ist das Entscheidende — gerade im Sinne der zu leistenden Arbeit, des Mauerns: als ob die Figur selbst aus Stein aufgemauert wäre, sind die beiden Hauptrichtungen, die dem Lot entsprechende Vertikale, die für die Lagerung der Schichten maßgebende Horizontale, betont, und diese auch in den Falten der Arbeitskleidung sich spiegelnde Übereinstimmung, ja Einheit von Stoff und Form bringt es zuwege, daß wir den vom Künstler der Natur, ja unsern eigenen motorischen Nerven angetanen Zwang weniger als solchen empfinden, vielmehr uns durch die von ihm geschaffene strenge Harmonie von Inhalt



Abb. 423. Adolf Männchen: Steinklopfende Frauen

und Gestalt, zumal sie einem geistigen Akt höherer Ordnung gilt als bei Hudlers Sensendengler, im Tiefsten befriedigt fühlen.

Von der Arbeit der Frau geben wir ein so liebenswürdiges Werk wie des Düsseldorfers Karl Janssen „Steinklopferin“ (Abb. 422). Es drängt gewissermaßen die

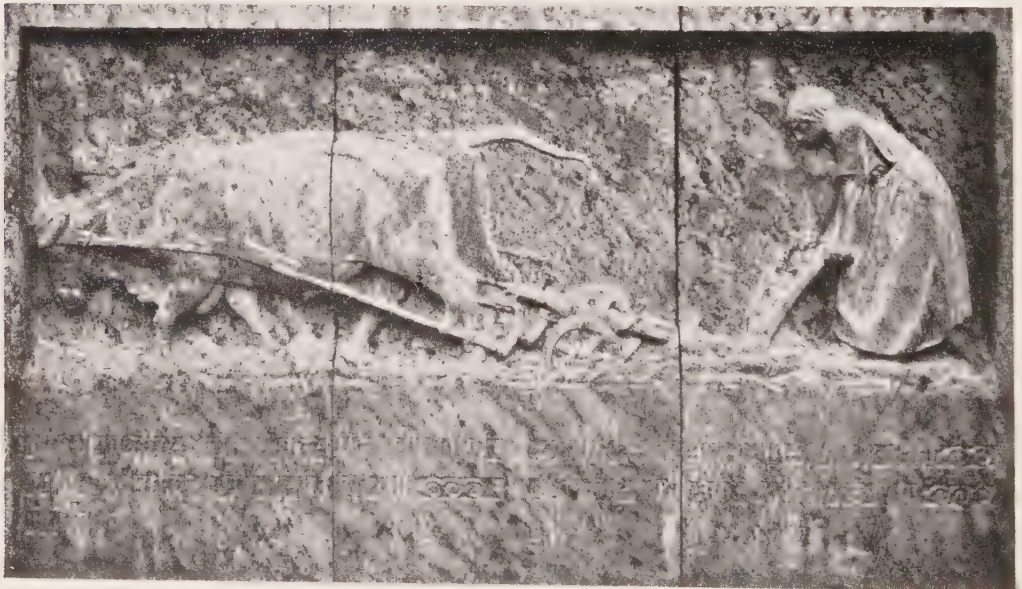


Abb. 424. Wilhelm Göhring: Kriegerdenkmal in Weiden



Abb. 425. Michael Six: Die Säerin



Abb. 426. Louis Oscar Roty: La Semeuse

Motive, die Adolf Männchen, gleichfalls ein Düsseldorfer, in seinem Arbeitsidyll „Steinklopferinnen“ (Abb. 423) vor uns ausbreitet, in einen Moment äußerer und innerer Spannung zusammen, die Unterbrechung der Arbeit durch den liebenden Blick zur Seite auf den zu ihr emporstrebenden Säugling. Der Anschluß an die Natur ist durch Vereinfachung geadelt, die Mütterlichkeit ohne Sentimentalität und Effekthascherei gegeben — ein Lächeln auf dem schönen Angesicht der Mutter, und der

entzückende, zwischen Heiterkeit und Ernst mitten inneschwebende Eindruck der Gruppe, die Milderung der schweren, der weiblichen Natur im Grunde nicht gemäßen, nur durch die Not auferlegten Arbeit durch das edelste menschliche Gefühl, wäre bedenklich erschüttert.

Die bittere Not des Krieges hat dann dem Weibe noch weit schwerere Mannesarbeit aufgezwungen. Das Kriegerdenkmal in Weiden von Wilhelm Göhring schildert es ebenso einfach wie ergreifend (Abb. 424). Mit aller ihr zur Verfügung stehenden Kraft drückt die Kriegerfrau den Pflug in die Furche, aber es ist, als ob auch die starken Zugtiere ein Gefühl für den Ernst der Lage, für die Notwendigkeit hätten, Brot zu schaffen für die Masse des Volkes daheim und für die Tapfern draußen im Felde vor dem Feind, so willig und treu tun sie auch ohne Leiter oder Treiber ihre Pflicht.



Abb. 427. Hermann Haller: Säerin

Auch den Samen streut dann — so zeigt es die schöne Plakette von Michael Six (Abb. 425) — die Kriegerfrau in den durch den Pflug aufgeschlossenen Ackerboden. Gegenüber der vor dem Weltkrieg entstandenen, für Silbermünzen und Briefmarken (Abb. 426) verwendeten säenden Freiheitsgöttin von Roty, deren auf klassischen Traditionen beruhende Formenschönheit den ganzen Elan der gallischen Rasse atmet, ist die bauerliche Säerin von Six durchaus realistisch gehalten. Trüber Ernst spricht aus den sorgenvollen, um den Gatten vorn in der Front bangenden Zügen — wie wird der uns aufgezwungene Kampf gegen eine Welt von Feinden enden?

Wir wissen jetzt, wie er geendet hat! Aber dennoch wollen wir es halten mit der die siegreiche Gegnerin weit überflügelnden Säerin Hermann Hallers (Abb. 427), die mit hinreißendem Schwung, in der schlanken Schönheit ihres von weiten Falten umwallten Leibes weit ausschreitend, das edle Haupt, echt deutsch, begeistert zu einem fernen, hohen Ziel erhoben, den Samen reiner Menschenliebe hoffnungsvoll in die Furchen der Zeit ausstreut — kein schöneres Symbol konnte auch dies Buch sich wählen für das, was es sich im Innersten zum Ziel gesteckt hat.

Als Abschluß dieser Reliefreihe und zugleich als Übergang zu dem nächsten und letzten Kapitel geben wir endlich das wesentlich dekorative Werk von Berthold Rungas (Abb. 428). Dieser dekorative Charakter spricht sich vor allem in der starken Stilisierung aus. Die strenge Symmetrie der beiden Gießer wird durch die Haltung des dritten Arbeiters vervollständigt, der mit seinem Eisenstabe das Gußloch frei gemacht hat und nun mit der Rechten seine Augen gegen die Glut des ausgegossenen Metalls schützt. Holzpantinen und Filzkappe vervollständigen die Ausrüstung der mit nacktem Oberkörper arbeitenden Leute, bei der Mittelfigur kommt mit bewußter künstlerischer Absicht der Lederschurz dazu. So ist dem Werk gerade durch die Einfachheit und Strenge der Formgebung seine Wirkung gesichert.



Abb. 428. Berthold Runga: Gießerei

VIII. DAS INDUSTRIEBILD

Fast absichtlich haben wir bisher die Augen verschlossen vor einer Erscheinungsform des Arbeitsbildes, die zwar mit ihren Anfängen bis in die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinaufreicht, ihre gewaltige Entwicklung aber erst dem Ende des 19. und dem 20. Jahrhundert verdankt. Ich meine das Industriebild, insofern es nicht, wie Menzels „Eisenwalzwerk“, die verschiedenen Arbeitsakte der Großindustrie als großgesehenes Interieur kollektivistisch erfaßt, sondern diese modernen Stätten der Arbeit als äußere Erscheinung, gewissermaßen als modernstes Landschaftsbild mit und ohne Staffage wieder-gibt. „Stätten der Arbeit“, so nannte sich auch die Ausstellung der Galerie Arnold in Dresden vom Frühjahr 1912, die eine auserlesene Zahl solcher Kunstwerke vereinigte, und eine zweite brachte im Sommer des gleichen Jahres die Jubelfeier des Hauses Krupp in Essen unter der Devise „Die Industrie in der bildenden Kunst“. Eines wurde bei dieser doppelten Heerschau, die selbstverständlich auch das Industrieinterieur umfaßte, jedem Einsichtigen klar, daß nämlich das Industriebild, so gefaßt, ein ganz andres Gepräge zeigt und zeigen muß, als das bisher von uns zumeist betrachtete Arbeitsbild. Hier stand fast immer die Arbeitsleistung des Menschen im Vordergrund, der Mensch, der den Arbeitsstoff formte, war Träger der künstlerischen Idee. Das Industriebild dagegen, das mit den gigantischen Ver-

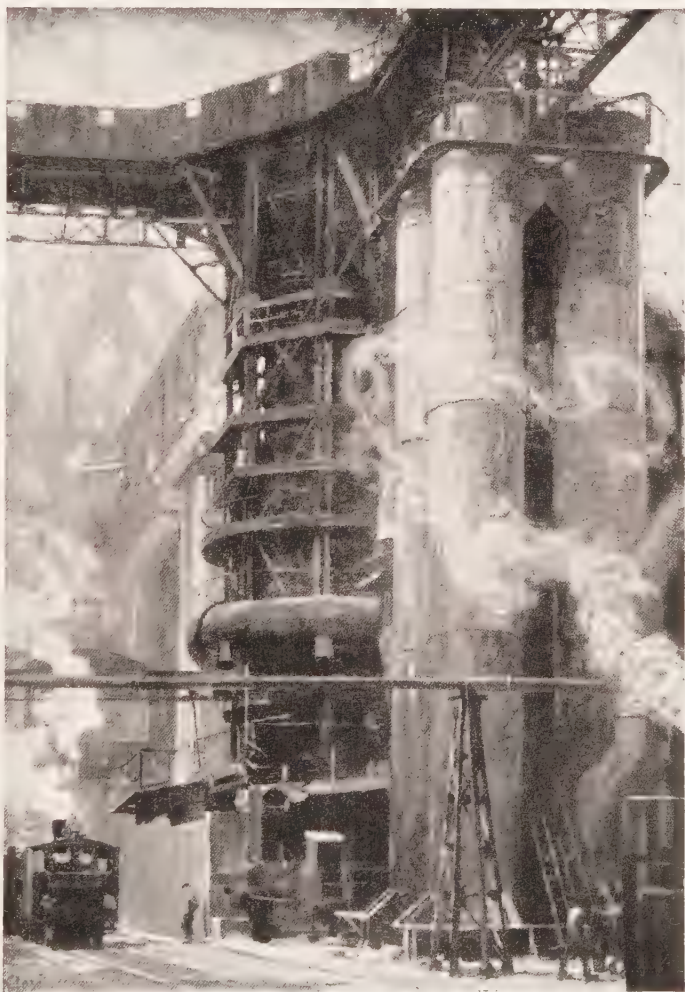


Abb. 429. Heinrich Kley: Hochofen der Friedrich Alfred-Hütte

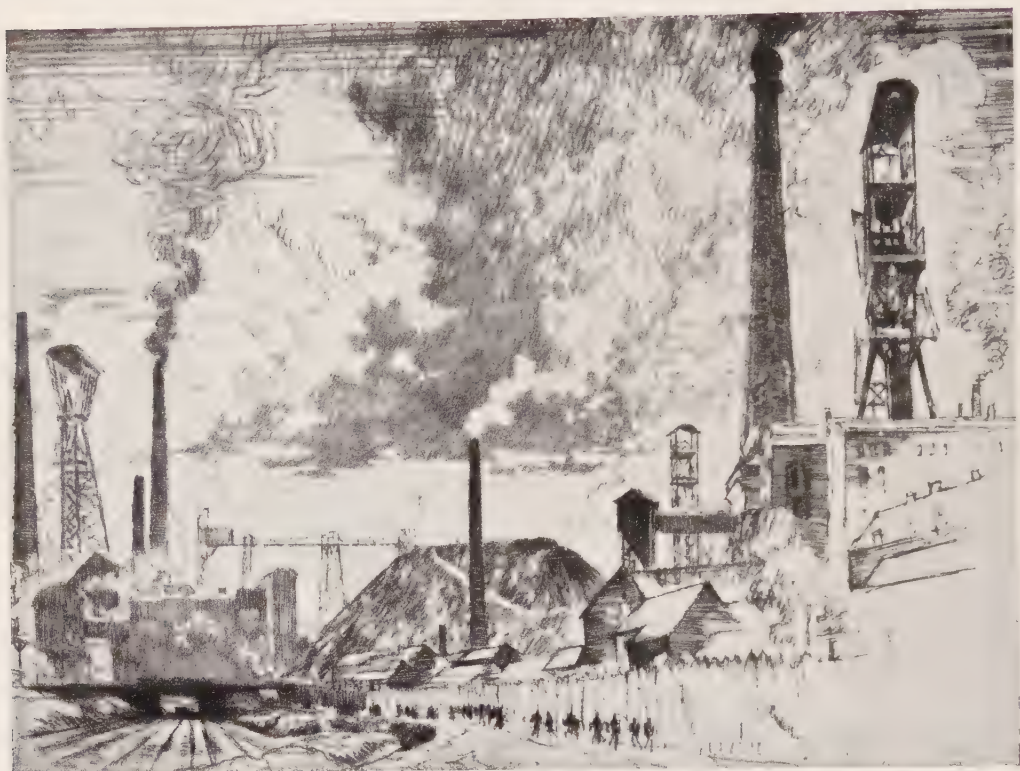


Abb. 430. J. Pennel: Kohlenzeche. Radierung

hältnissen breitgelagerter oder hochaufgetürmter Massen, mit Riesenhallen, Hochöfen, Laufkränen, Fördertürmen, Rauchschloten, Brückenbauten, Schiffskörpern und dergleichen rechnet, muß den Menschen diesen Ungeheuern der Technik völlig unterordnen, und zwar nicht mehr als idyllische Staffage, wie auf dem ersten modernen Fabrikbild, dem „Walzwerk bei Eberswalde“, von der Hand des 1840 gestorbenen Berliner Landschafters Karl Blechen (S. u. E., Abb. 670), sondern als Masse und Maßstab. An seiner Statt triumphiert der kühne Erfindungsgeist des Ingenieurs, der diese Wunder der Technik aufgetürmt hat und durch sie im Dienste der Volkswirtschaft und des Welthandels ungeheure Werte schafft, deren Erzeugung bildästhetisch eben nur in dieser Form uns nahegebracht werden kann. Ich habe an anderer Stelle (S. u. E., S. 392 ff.) in sechs Bildern einen Längsschnitt durch diese Entwicklung gegeben, von jenem Walzwerk Blechens, der den Fabrikbau mit dem rauchenden Schlot in den Hintergrund rückt und ihn in dem von harmloser Staffage belebten Stauweiher davor idyllisch sich widerspiegeln läßt, über Constantin Meuniers düsteres Gemälde „Im schwarzen Lande“, worin er zum erstenmal das Problem des alles Organische verwüstenden Bergbaues in seiner ganzen malerischen Trostlosigkeit erfaßt, hin zu des Landschaftsmalers Eugen Bracht „Hermannshütte“ bei Hörde, den wesentlich das Atmosphärische interessiert, bis dann, etwa in Fritz Osswalds „Niederrheinischer Hütte“, der Impressionismus sich des Problems annimmt und in flackernden Rauchfahnen und auf dem Strome aufblitzenden Lichtern schwelgt. Dann bemächtigt sich, wie in Franz Heckendorfs „Hüttenwerk“, der Expressionismus der Führung, der nun auch das Eisengitterwerk der Fördertürme zerreißt und den ganzen Höllenbrodem der

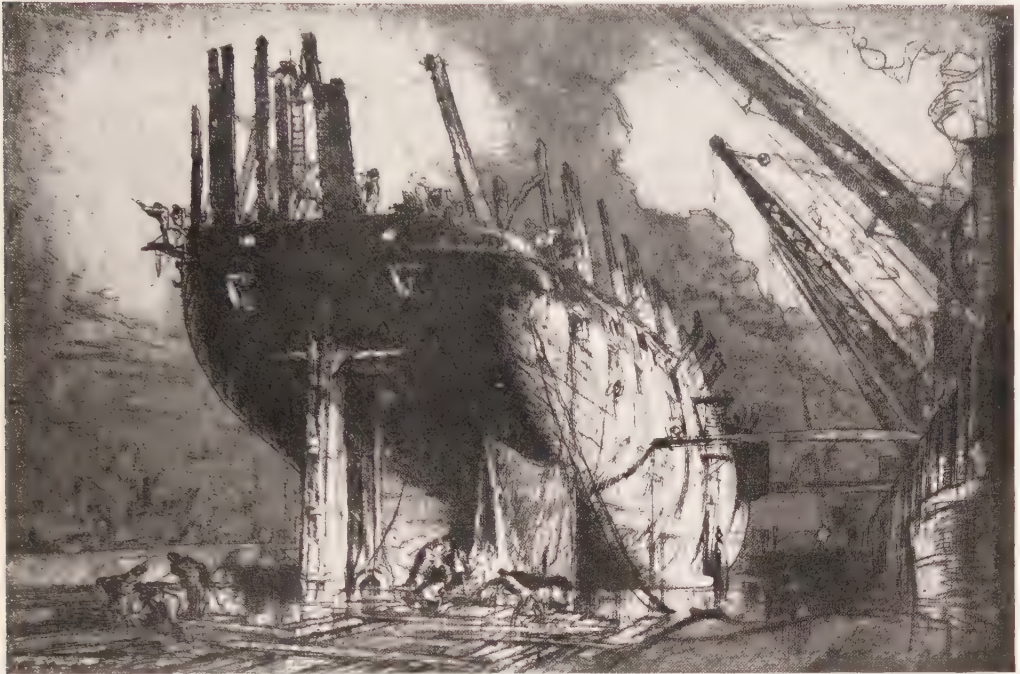


Abb. 431. Frank Brangwyn: Abbruch des „Duncan“. Radierung

Industriearbeit in hingewühlten Farbenfetzen aufschauern läßt, bis auch diese Phase durch einen geometrisch gebändigten, in Farbenakkorden zusammenklingenden Kubismus überwunden wird in dem „Industriebahnhof“ des früh vollendeten Walter Seehaus. Der Mensch in seiner individuellen leiblichen Erscheinung ist ein Zwerg neben dem doch von seiner Hand aufgetürmten Maß. Imponierend durch wahrhaft monumentale Formen wirkt Heinrich Kley in seinem „Hochofen der Kruppschen Friedrich Alfred-Hütte“ (Abb. 429). Wie winzig erscheint der Mensch neben diesen doppelt gekuppelten Riesensäulen, die er doch selbst aufgerichtet, wie ohnmächtig gegenüber den elementaren Naturkräften, die er doch selbst in diese eisenumgürteten Kerker eingeschlossen hat, deren fauchender Atem ihn umwittert! Will er sich dennoch dagegen behaupten, so kann er es höchstens als Masse, auf der Fahrt zur Arbeit, wie sie Kallmorgen (Abb. 365), Carlos Grethe und andre im Hamburger Hafen schildern, beim Verlassen der Arbeitsstätte, wie in Brangwyns Radierung „Feierabend“, wo die Belegschaft als dichtgedrängter Keil unter den hochragenden Fördertürmen hervorquillt.

In die Radierung haben die Stätten der Arbeit zuerst zwei Ausländer mit großer Meisterschaft eingeführt, der Amerikaner Joseph Pennel, der sogar vor den Deutschen charakteristische Industriebilder des Niederrheins und des Ruhrbeckens festgehalten hat, und der bereits oben S. 301 erwähnte Engländer Frank Brangwyn, der eine mit leichter Nadel geistreich skizzierend, der andre in satter Tiefätzung fast geisterhaft Licht und Schatten zu grandioser Wirkung vereinigend. Zwar stellt Pennel zuweilen auch die Arbeit des Menschen in den Vordergrund: unsre Abb. 433 liegt etwa in der Linie von Meuniers Antwerpener Entladungsszene (Abb. 335), nur eben mit dem Unterschied, daß die Leistung, der dort noch starke Arme und kräftige Schultern gewachsen sind, hier mächtigen Schiffskranen zufällt — die menschliche Kraft ist

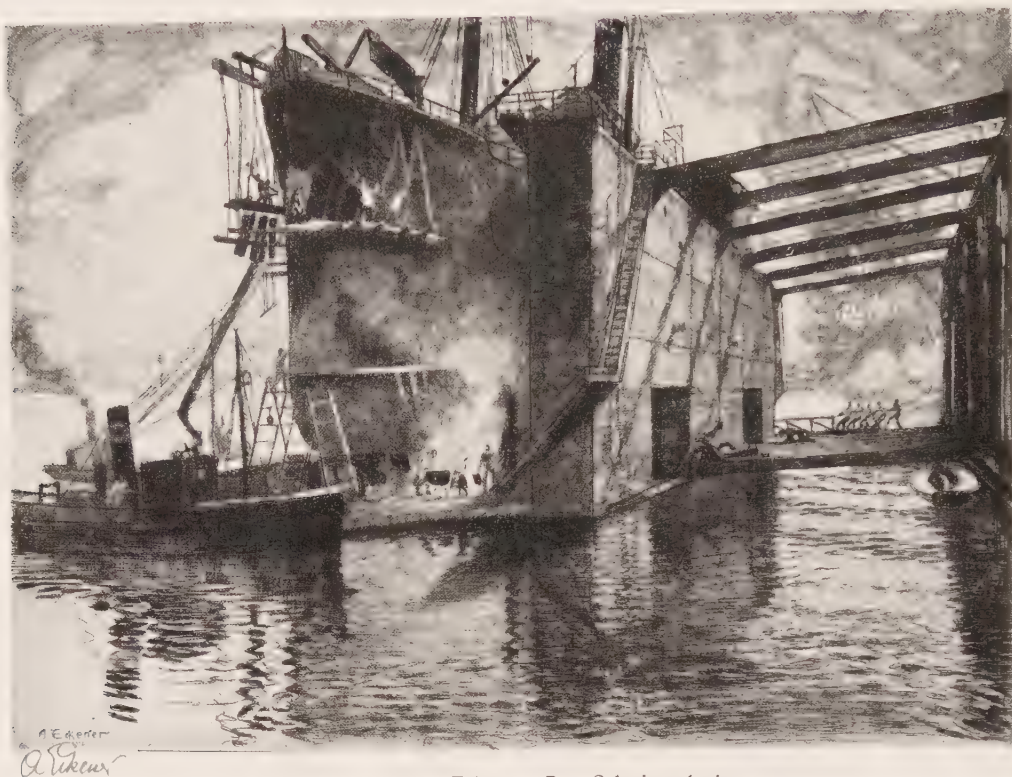


Abb. 432. Alex Eckener: Das Schwimmdock

nur dazu da, die Last in Empfang zu nehmen und an ihren Ort zu dirigieren — dahinter ragt der dunkle Schiffskörper mit seinen Masten und Schloten drohend auf. Ganz atmosphärisch eingestellt, etwa im Sinne Eugen Brachts (S. u. E., Abb. 672), ist Pennells Kohlenzeche (Abb. 430), der Mensch wird zum Liliputaner und verkrümelt sich zwischen eisenstarrenden Gerüsten, himmelhohen Rauchscloten und vulkanartig aufgetürmten und stets höher emporwachsenden Schutthalden.

Von der tragisch-monumentalen Wucht einer Brangwynschen Tiefätzung erhält man nur vor dem Original selbst einen Begriff. Sie beruht auf der genialen Art, wie der Künstler den Blickpunkt wählt und seine Massen in Licht und Schatten aufbaut, hellste Lichter stehen gegen tiefsatte Schwärzen, so in unserm Fall (Abb. 431) das in tiefstem Dunkel getauchte Schiffsende, aus dem nur der Achtersteven hervorbricht, gegen die hellbeleuchtete Bordwand, zu der Eisenkränen wie hilfsbereit ihre Riesenarme ausstrecken. Aber ihr Sinn ist nicht Aufbau, sondern Abbruch, sie wollen nur die Zerstörung beschleunigen, die von oben her schon weit vorgeschritten ist und die Schiffsspannt bereits ein gut Teil ihrer Stahlhaut entkleidet hat, daß sie in die Luft starren wie die Rippen eines Aases. Menschen kribbeln da und dort, oben und unten, gleich geschäftigen Ameisen herum, in Dunst und aufsteigenden Qualm getaucht ist alles, was da sonst noch zu sehen oder zu erraten ist, Schiffsneubauten, Schlotte, Kränen — das Ganze „eine magische Vision, die Tragik der Vernichtung“!

Von Deutschen steht mit in erster Linie der Stuttgarter Alex Eckener. Seine Radierung „Das Schwimmdock“ zeigt wie das gleichnamige Gemälde die wuchtigen geometrischen Formen (Abb. 432) der beiden im Wasser sich spiegelnden Trägerreihen und ihrer Verbindungsbalken, die den mächtigen Schiffsrumpf in der Schwebe

halten. Wir sehen ihn vom Bug aus, und auf schwanken Hängegerüsten Menschen, die dem Ungetüm mit allerlei Werkzeugen zu Leibe gehen. Auch andre großindustrielle und Verkehrsbauten werden in Malerei und Graphik glänzend erfaßt, der Bau eines Newyorker Wolkenkratzers (Pennel), der Neubau des Leipziger Bahnhofs (Hugo Wach und Walter Klemm), Leonhard Sandrock (Berlin) erobert sich die Welt der Häfen und Werften in seinem „Kohlen löschenden Dampfer in Genua“, in dem Gemälde „Auf der Hallig“ ist es, als wolle sich der Ernst und die Wucht dieser modernen Kunstprovinz in der lapidaren Energie der Pinselführung symbolisieren.

Es kann diese ganze umfangreiche und weiterstreuete Produktion hier nicht im einzelnen verfolgt werden. Heute, wo ein gewichtiger Teil unsrer Volkswirtschaft auf der Industriearbeit beruht, wo sie der Technik immer neue, höhere und größere Aufgaben stellt, weitet sich auch der Gesichtskreis der diese gigantische Arbeit darstellenden Kunst; hier findet, wie wir sahen, auch die Graphik ein dankbares Feld.



Abb. 433. Joseph Pennel: Löschung eines Dampfers. Radierung

*

Daß mit dieser Industrialisierung des Arbeitsbildes, auch wenn sie noch viel weiter fortschreitet, die alten, einfach menschlichen Arbeitsmotive nicht zum Aussterben verurteilt sind, sondern vielleicht sogar einen gewissen Sehnsuchtswert erhalten, ist schon in der Einleitung angedeutet worden. Goethe, der von Jugend auf dem Handwerk zugetan war, in dessen Ausübung sich für ihn Kraft und Gefühl verbinden, ja, der in Zeiten seelischer Unrast aus einer Art von Rousseau-Werther-Stimmung heraus den Töpfer an seiner Scheibe, den Tischler hinter seiner Hobelbank beneidete, weil ihnen die Arbeit zu einem Naturtrieb geworden sei, wie der Vogel sein Nest, die Biene ihre Zellen herstellt, er läßt in den „Wanderjahren“ sein Auge mit Wohlgefallen auch auf den idyllischen Zuständen der Hausweberei ruhen, die jeder Familie den entschiedensten Charakter verleihe — „man lebt“ sagt er „im reinsten Gefühl eines lebendigen Ganzen“. Seit er jedoch im Jahre 1790 im Bergwerk zu Tarnowitz die erste Dampfmaschine gesehen, erkannte er mit prophetischem Blick die der Heimarbeit vom „Maschinenwesen“ drohende Gefahr, wußte aber von seiner ethisch-sozialen Grundanschauung aus für seine sozialistische „Weltbundgemeinde“ vorläufig keinen andern Ausweg, als — nach dem Neuland Amerika auszuwandern, in das

Land, das heute, nach hundert Jahren, in der Industrialisierung der Arbeit und Mechanisierung des menschlichen Daseins es am weitesten gebracht hat. Aber auch in der heutigen Welt würde sein Genius sich bald zurechtfinden, und wenn er auch den Tiefstand unsrer Kultur beklagen würde, den gewaltigen Errungenschaften unsrer Zivilisation würde er seine Bewunderung nicht versagen. Wie anders würde er, der den Panamadurchstich in den Bereich seiner weltumspannenden Gedanken zog, die letzte Arbeit seines Faust instrumentiert haben, hätte er all die Wunder der modernen Technik schauen können! Aber mögen sich, seit Goethe die Augen schloß, die Zeiten gewandelt, die technischen Hilfsmittel in ungeahnter Weise entwickelt haben, mehr denn je genügt heute ein Geist, um tausend Hände nicht nur, sondern Tausende von Maschinen in Bewegung zu setzen, und noch immer leuchtet verheißungsvoll über aller Geistes- und Handarbeit des Dichters Wort, das den Schlüssel zu Fausts Rettung von den finstern Mächten enthält:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

Und wenn den hundertjährigen Faust schon allein das Vorgefühl beseligte, vielen Millionen Räume eröffnet zu haben, „nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen“, so darf nach so viel harten Prüfungen und Enttäuschungen auch unser der äußeren Machtmittel beraubtes Volk hoffen, durch die Kraft seines Geistes und die Arbeit seiner Hände endlich jenes faustische Ziel zu erreichen, als freies Volk auf freiem Grund zu stehn! Möchte es den Zimmerhauern des Reichs, unterstützt von der Eintracht seiner Stämme, gelingen, die zu Bruch gegangene Strecke wieder tragfähig auszubauen und unserm Volke freie Bahn zu schaffen zur Förderung materieller, geistiger und sittlicher Güter!



Abb. 434. H. Kätelhön:
Zimmerhauer in der zu Bruch gegangenen Strecke. Holzschnitt

NAMEN- UND SACHREGISTER

Die Ziffern mit Stern nennen die Seitenzahlen,
die übrigen die Abbildungsnummern.
FT = Farbentafel

A

Aalreusen 5
Ablader 173, s. auch Aus-
lader
Abraham a Santa Clara 121*
124*
Ackersmann 211
Adam 210, 49*, 165*, 321*
Ährenlesen 280 FT V,
305, 215*, 313f., 319*
Albricus 146*
Alexander der Große 36
Alexandersarkophag 270*
Allegorie 67ff., 71ff.*
Aldorfer 119
Altichiero 79*
Altmacher 136, s. auch
Flickschuster
Amerika 335*
Amiens 35
Amiet, Cuno 399
Amman, Jost 105ff., 132ff.,
109*, 117*, 120*, 122f.,
137*, 145*
Amor 63, 274ff., s. auch
Eros
Anprobe 88, 152
Antwerpen 91*
Apfelschälerin 196*
Apotheker 80f., 111*,
158*
„Die Arbeit“ 311, 317, 321,
364, 366. „Zur Arbeit“
363, 365, 290*
Architekt 182ff.
Aristoteles 99, 169*
Asam, Gebrüder 64*
Asphaltarbeiter 384
Assisi 60*
Astrolog 113, 115

Auslader 173, 312, 335f.,
338, 383
Ausstand 240*

B

Bacchus 277
Backen, Bäcker 7, 99,
104, 138, 260, 79*, 83*,
112*, 127*, 162*
Baden=Baden 199f.
Bader 112*, 127*, 145*,
s. auch Barbier
Baldung, Hans 157
Ballenbinder 106, 121ff.*
Bandweben 151, s. auch
Weben
Barbier 120, 147, 240,
112*, 123*
Barbizon 222*, 284*
Barkenzieher 394
Bartholomäus, hl. 144*
Basel 188, 147*
Bastien-Lepage 307
Batignolles 252*
Bauer 112*, s. auch Ackers-
mann
Bauernscheiben 130ff.*
Bauhandwerk 37ff., 42,
44, 47ff., 71ff., 353, 105*,
162*
Baumeister H. P. 186
Baumgartner 130*
Baumpflege 10
Beckschlager 112*
Bedoli, Girolamo 176*
Beham, Hans Sebald 111,
116, 95*
Behem, Balthazar 127*
Bekleidungskunst 131f.*
Bendemann 286f.

Bening, Alexander und Paul
23*, 33*
Berchem, Claus Pietersz 256
Bergamo 60*, 175*
Bergarbeiter 329ff., 350f.,
434* s. auch Minierer
Bergknappe 112*, 121*
Bergwerk 105, 336*
Berry, Herzog von 4
Beutler 154, 112*, 114*,
127*
Bewässern 95, 111f.
Bienenzucht 213
Bildhauer 64f., 76, 108,
113ff., 179, 189ff., 111*
Bildwirkerei 27ff.*
Blechen, Karl 332*
Blockbuch 110, 114, 94f.*
101*
Boccaccio 93, 96f., 53*
Böcklin 282*, 306*
Boehle, Fritz 387
Bogner 112*, 127*
Bonifazio 172*
Borinage 259*, 269*
Böringer, Hans 192
Bos, H. 230
Bosch, 170*, 186*
Boß, Eduard 314*
Bosse, Abraham 146
Bouchardon 70
Boucher, François 126*
Bourges 31
Boursse, Esajas 210*
Böttcher (Büttner) 112*,
127*
Bracht, Eugen 332*
Brangwyn 380ff., 431
Brant, Sebastian 214
Braubtruhen, Florentiner
53f.*

Brauweiler, Abtei 95*
 Breklenkam 268ff.
 Breton, Jul. 305f.
 Brett, John 253*
 Breu, Jörg, d. J. 158
 Brillenmacher 112*, 114*
 Brouwer, Adriaen 199*
 Brown, Ford Madox 321, 280*
 Brückenbau 36, 40, 41, (53*)
 Brueghel, Pieter 18, 244, 28*, 31*, 170*, 187*
Brügge 176, 178
 Brun, F. 9ff.
Brüssel 177
 Buchbinder 132, 111*
 Buchdrucker 104, 125, 209, 111*, 142*
 Büchsenschäfter 112*, 114*
 Büchsenschmied 112*, 114*
 Büglerin 313, 415f.
 Burgkmair 131*
 Buri, Max 400
 Burnand, Eugen 313*
 Bürstenbinder 112*
 Buttern 10, 33*, 37*

C

Cadmus 164*
 Caillebotte 314
 Calderon 93*
 Callot 122*
 Carlyle 321, 251*
 Carrà, Carlo 322*
 Carstens 213*
 Cassoni 53f.*
 Caylus, Graf 67*
 Ceres 96ff., 105*
 Chagall, Marc 415
Chantilly 20*
Charleroi 240*
Chartres 73*, 167*, 228*
 Chodowiecki 149, 275*
 Christine de Pisan 42, 84*
 Cicero, M. Tullius 99, 101

Cluny 23*
 Constable 280*
 Corinth, Lovis 371f., 193*
 Cornelius 69*
 Corot 224*
 Cossa 82f.
 Cotton, Johannes 102
Coucy, Kloster 153*
 Courbet 303f., 181*, 247*, 253*, 257*
 Crane, Walter 322
 Cris de Paris 126*
 Cross, H. E. 298*
 Cuyt, Adelbert 266

D

Daddi 77*
 Dalou 349ff.
 Daumier FT VI, 301f., 210*
 Decker, Cornelius 264
 Degas 313
 Dengeln 23, 390, 401, 419, 314*
 Dettmann, Ludw. 364, 293*, 317*
 Donatello 60*, 266*
Dordrecht 205*
 Dou 250, 23*, 120*, 207*, 209f.*, 288*
 Drach, Heilspiegel 165*
 Drechseln, Drechsler 102*, 165*
 Dreschen 14, 109ff., 36*, 78*, 99*
Dresden 286f.
 Dürer 104, 107, 69*, 88*, 115*, 129*, 131*, 158*, 170*, 305*
 Dusart 271

E

Eckener, Alex 432
 Eggen, FT I, 4, 13, 19, 22, 95, 291, 367, 388, 393
 Egger-Lienz 403
 Ehrenpforte Kaiser Maximilians 119

Eichstätt 186
 Eike von Repkow 45*
 Eisenwalzwerk FT VII
 Eligius, hl. 163*, 280*
 Elisabeth, hl. 173*
Erfurt 25*
 Erntearbeiter 274*, s. auch Getreideernter
 Eros, Eroten 63, 60*, 63*, s. auch Amor
 Erwin von Steinbach 187
 Erzgießer 137*
 „Eulenspiegel“ von Fischart 216ff.
 Eva 210, 49*, 321*
 van Eyck 23*

F

Fahnen schmied 127*
 Familie, hl. 248f., 319, 385
 Farbenreißer 113f.
 Feierabend 227*
 Feldmann, Louis 385
Ferrara 82, 105*
ferrer la mule 215
 Feuerbach 282*, 299*
 Filieren 275
 Fingerhuter 112*
 Firle, Walter 361
 Firmenschild 92, 266
 Firmin, hl. 146*
 Fischart 212f., 216ff., 223, 134f.*
 Fischen, Fischer 5, 43, 116f., 124, 155, 318, 391, 112*, 298*, 306*, 313*
 Flachs brechen 14
 Flachsspinnerinnen FT VIII
 Fleischer 371, s. auch Metzger
 Flickschuster 146, 261f.
Florenz 76ff., 52*, 73*, 77*, 99*, 144*
 Fontainebleau 222*, 224*
 Formschneider 111*
 Fraikin 258*
 Frankfurter, Philipp 164*

Frauenarbeit 260*, 339f.,
422ff.
Frédéric, Léon 328
Freiberg i. S. 196
Freiburg im Breisgau 187,
148*
Frenzel, Oskar 292*
Friedrich, Caspar David 218*
Friedrich II., Kaiser 93*
Fritsch, Elsässer 207, 150*
Frohberg, Max 383
Führich 281f., 249*
Fuhrmann 20, 29*, 108*
Futurismus 322*

G

Gabler, A. 148, 125*
Gaffurio 86*
Galle, J., Kupferstecher 230
Gänserupferinnen 356
Garbenbinden 18, 375,
33*, 46*
Garnspulen 231, 120*
Garnwickeln 201*
Gartenarbeit 77*
Gastwirt 108, 113ff.
Gauguin 315
v. Gebhardt 304*
Gensler 284
Gent 173ff.
Georgi, Walter 375, 320*
Gerben, Gerber 111, 124,
140, 382, 112*, 127*
Getreideernte 6, 17ff., 25,
70, 85f., 96, 280, 410,
215*, 306*
Gießler 428
Giolito de Ferrari 117, 95*
Giotto 70*, 73*
Glasbläser 345
Glaser 160, 163, 111*
Glasfabrik 343f.
Glasbilder 111*
Glockengießer 112*, 127*
van Gogh 405, 313*, 318*
Göhring, Wilhelm, 424
Goldschläger 112*

Goldschmied 114f., 111*,
118*, 127*, 165*
Gonzaga 93*
Goethe 335f.*
Göttingen 150
Goya 236ff., 243, 200*, 210*,
259*
Gozzoli 49*, 52*, 68*, 247*,
251*
Graben 11, 43, 74, 110,
112, 297, 366, 408f., 47*,
222*
Gravelot 106*
Grenier, Pasquier und Jean
31*
Grethe, Carlos 333*
Grimani, Breviarium FT I,
5ff.
Grisaillen 39ff., 18*
de Groux 256f., 259*
Grubenpferd 268*
Gründung von Croton 38,
von Karthago 48f., von
Rom 37, 47
Grüninger 95
Guido von Arezzo 86*
Günther, Karl 324
Gürtler 177, 112*, 118*
Gutenberg 82*, 110*

H

Hacken 11, 59, 293, 407,
33*, 222*, 255*
Häckselschneider 267
Hafenarbeiter 335f.
Häkeln 370
Hal 190
Haller, Hermann 427
Hamburg 220*
Hammermeister 333
Handmaler 111, s. Maler
Handwerkerepithaphien
162ff., 145*
Handwerkszeichen 173ff.
Hans von Nußdorf 188
Haueisen 374
Hauptmann, Gerhart 306*
Hausindustrie 335*

Heckel, Erich 320*
Heckendorf, Fritz 332*
Heichert, Otto 367
Heimarbeit 335*
Hennessy, Livre d'heures
de 8
Herkomer 323ff.
Herkules 59f.
„Hermas, Hirt des“ 71
Hermenjat 401f.
Herrad von Landsberg 74
Heuernte 1, 12, 17, 23,
307, 22*, 37*, 112*, 218*,
262*
Hexen 242
Hildenbrand, Adolf 368
Hochofen 429
Hodler 397f., 315*
Hofschneider 122, s. auch
Schneider
Holbein d. J. 210f., 81*,
226*, 311*
Holzbildhauer 114f., 207,
150*
Holzdrechsler 112*, s.
auch Drechsler
Holzfäller 327, 397
Holzhauen 14, 21, 43,
109ff., 22*, 83*, 95*, 298*
Holzknechte 21, 255*
Holzsammler 290, 294,
310, 395, 228*
Homers Apotheose 51*
Honthorst 23*
deHooch, Pieter 195*, 206*f.
Hornrichter 108*
Hoetger 420
Hudler 419
Hufschmiede (30), 171,
214ff., 259, 354, 162*,
289*
Humbret, Maistres 185
Humiliatenorden 77*
Hummel, Johann Erdmann
352
Hunt, Holman 320, 247*
Huter, Hutmacher 162,
112*, 127*, 129*
Hymen 276

I, J

Ikarus 244
 Instrumentenmacher 113
 Israel von Meckenem 229, 169f.*
 Israels, Jozef 256*, 284*
 Jacobus de Cessolis 107*
 Jamnitzer, Wenzel 110*
 Janssen, Karl 422
 Jäten 18*, 36*
 Jean le Tavernier 40f.
 Jesus 319f., 385, 291*
 Josef, hl. 248f., 291*

K

Kalamalmacher 108*
 „Kalenberg, Pfarrer vom“ 219f.
 Kalenderbilder 9ff.
 Kalkreuth, Graf 366, 305*
 Kallmorgen 365, 292f.*, 333*
 Kammacher 112*
 Kanalarbeiten 321
 Kandelgießer 134, 112*
 Karl der Große 39ff.
 Karl IV. 147*
 Karl V. von Frankreich 18*, 20*
 Kartoffelernte 296, 376, 411, 237*, 288*, 297*, 310*
 Kartoffelschälen 400
 Käsebereitung 33*, 83*
 Kätelhön, H. 434
 Keller, Friedrich 378, 299*
 Keltern 2, 24, 87, (222), 277
 Kempf, Jörg, d. Ä. 191
 Kern, Hans 199f.
 Kersting 288
 Kiederich, Franz 297*
Kirchberg (Schwarzwald-kreis) 201
 Klemm, Walter 335*
 Kley, Heinrich 428

Klimsch 418
 Koch, Josef Anton 280
 Koch 108, 112*
 Kochen 20, 31, 108, 231, 104*
 Köchermacher 127*, 129*
 Kochkunst 131*
 Kohlenkarrer 383
 Kohlenzeche 429
 Kollwitz, Käte 389, 273*
Kolmar 185
 Kompaßmacher 121*
 Konrad von Scheyern 102
 Konservenmacherinnen 357f., 286*
Konstanz 203
 Kontrapost 262f.*
 Korbflechter 109ff., 325, 95*, 289*, 298
 Körner, Christian Gottfried 219*
 Kornmesser 174
 Kornschwinger 289
 Kornsieben 304
 Krabbenfischer 256*, 273*
 Krafft, Adam 205, 136*, 151*
Krakau 152ff.
 Kröyer 391
 Krüger, Franz 275*
 Küfer 266
 Kupferhammer 121*
 Kürschner 112*, 118*, 127*, 162*

L

Ladenschild 92
 Landarbeiter 322
 Larsen, Knud 307*
 Lastträger 274*, s. auch Ablader
 Laternenmacher 112*, 114*
 Lederer, 112*, s. auch Gerber
 Leibl 370
 Leinweber 130, 108*
Leipzig 126*

Lemoine 60
 Lenzi, Domenico 85
 Leonardo 55*, 178*
 Lessing 272*
 L'Hermitte 308f.
 Liebermann, Max 356ff., 116*, 293*, 306*, 317*
 Limburg, Gebrüder von 20*, 33*
 Livres d'heures 1ff.
 Lorenzetti 81
 Lucas von Leiden 185*
 Lücke, Christ. Ludwig 65
 Lucretia 160*
 Luini 51f.
 Luther 165f.*
 Luyken, Jan und Caspar 142ff.

M

Mackensen, Fritz 388
Madrid 237
 Maes, Nicolas 251ff., 194ff.*, 207*, 288*,
 Magnasco 234
 Mäher 1, 6, 12, 17f., 26, 75, 347, 375, 381, 402, 410, 412, 22*, 254*, 307*
 Mahlschlosser 108*
 Malen, Maler (Briefmaler, Buchmaler, Handmaler), 108, 113ff., 180f., 104f., 111*, 127*
 Mandyn 245
 Manet 181*, 317*
 Männchen, Adolf 422
Mantua, Palazzo Ducale 53
 Manucordium 102
 Marc, Franz 320*
 von Marées 355
 Maria 232, 320, 249*, 291*
 Marmortransport 377
 Mars 52, 274, 372, 178*.
 Martini, Simone 46
 Massys 185*
 Matthias von Arras 147*
 Maurer 175, 353, 421,

162* (s. auch Bauhandwerk)
 Maurice 321, 251*
 Maximilian I. 118f., 91*
 Meister E. S. 170*
 Meister des Hausbuchs 112, 115, 155f., 95*, 169*
 Meister J. B. 103, 63*
 Meister des Ölbergs 227
 Meister der Spielkarten 169*
 Meisterbilder 179ff.
 Melken 10, 46, 33*, 37*
 Melozzo da Forlì 92
Memmingen 154*
 Mendel-Landauer-Stiftung 130f.
 Menzel FT VII, 353f., 194*, 259* 331*
Messina, Meerenge von 244
 Metsu, Gabriel 254, 23*, 191*
 Metzger 112*, 200*
 Meunier 329ff., 144*, 253*, 256*, 332f.*
 Meyer, C. F. 314*
 Michelangelo 268*, 273* 283*
 Mielot, Jean 84*
 Milchverkäuferin 238
 Milchwirtschaft 25*, 33*, 83*
 Millais 319, 247*
 Millet 289ff., 404, 23*, 230*, 233*, 235*, 257*, 259*, 271*, 284*, 286*, 288*, 291*, 293*, 309ff., 316*, 318*
 Minerva 105*, s. auch Pallas
 Minierer 142
 Minne, Georg 421
 Misericord 25ff., 197, 224, 24*, 152*
 Monatsbilder 1ff., 272*
 Monet 312, 181*, 302*
Monschau 66ff.
 Morgner, Wilhelm 376
 Moro, Ludovico 86*
 Moroni 233, 206*, 242*
 Mörserstoßen 91f., 158*
 Moses 231

Mühle, Müller 96, 99, 116f., 221, 223, 112*, 121*, 198*
 Munch, Edvard 406f., 297*
München 64, 141*
 Munkacsy 282*
 Münster, Sebastian 92*
 Münzmeister 112*
 Murer, Christoph 161
 Murner, Thomas 221f.
 Musterbuch aus Kloster Rein 123f.

N

Nadler 112*, 127*
 Nähen, Näherin 82, 231f., 316, 194f., 289f., 322*
 Nähsschule 289*
 Le Nain, Gebrüder 57f.
 Nanni di Banco 73*, 144f.*
 Napoleon I. 220*
 Natale, Bonifacio 275*
 Nauen, Heinrich 408ff., 298*
Neapel 71
 Neberschmied 131, 166
 Negatives Arbeitsbild 230, 253, 269, 194*
 Neimpressionismus 298*, 300*
 Nestler 112*
 Netzflickerinnen 359
Neumarkt (Oberpfalz) 189
 Neuschul, Ernst 417
 Nicolaus von Leiden 203
 Nicoletto da Modena 62
Nürnberg 162ff., 136*, 145*

O

Offa, König der Ostgoten 183
 Oknos 212
 Ölmacher 112*
 Ölpresen 97
 Orgelbauer 108, 113ff.
 Osswald, Fritz 332*
 von Ostade, Adriaen 260ff., 210*
 Overbeck 249*

P

Packhof 106
 Pallas (Minerva) 97
 Pallas, Freund des Aeneas 33
 Palma d. Ä. 60*
 Palma d. J. 55
 Panzermacher 112*, 114*
 Panzerschmied 108, 118, 128, 112*
 Papyrer 111f.*
Paris 70, 126*
 Parkettschleifer 314
 Parmigianino 63
 Parzen 241
 Paulus, hl. 265, 147*
 Pechstein, Max 413f.
 Pencz, Georg 95*, 101* 164*
 Penelope 50, 54*
 Pennel, J. 430, 433
 Permenter 112*
 Peter Parler von Gemünd 147*
 Petersborough, Psalter von 18*
 Petrarca 46
 Petrus Caesar 125
 Petrus, hl. 147*
 Pfeilschnitzer 229
 Pilasterer 145, 349, 303*
 Pflügen 9, 16, 19, 95f., 98, 109ff., 123, 211, 322, 348, 389, 393, 396, 424, 33*, 36*, 47*, 134*, 215*, 292*, 297*, 306*, 314*
 Pflügerin 424
 Pfropfen 10
 Phidias 76
 Philipp der Gute 84*
 Phöbus 235
 Picasso 316, 416, 313*
 Pilgrim, Anton 193ff.
 Pinturicchio 50, 80
 Pirkheimer 88*
Pisa 75, 95*
 Pisano, Andrea 76ff., 73*
 Planetenkinder 93ff.*
 Pochwerk 105

Pointillismus 298*, 311*
 Poliphilus, Anonymus des 61
 Pollajuolo 49*
 Polydor Vergilius 129
Pompeji 60f.*, 63*
 Porzelius 137
Potsdam 268*
 Potter, Paulus 267
 Poussin 59
Prag 147*
 Präraffaeliten 247ff.*, 252*
 Praxiteles 63*
 Primaticcio 56*
 Priscianus 99
 Prudentius 72ff.
 Ptolemäus, Astronom 100
 Pucelle, Jean 1f.
 Puddler 334
 Putten 61f., 64ff., 60ff.*
 Puvis de Chavannes 244,
 317f.
 Pythagoras 100, 73*, 303*

Q

Quadrivium 86*

R

Rademacher 127*, 129*
 Raffael 173*, 182*, 248*
 Rebmann 108*, 112*
 Reisigsammler 290, 294,
 310, 395, 316*
 Reißer 111*
 Rembrandt 247ff., 119f.,
 190*, 193ff.*, 206*
 Reni 232, 172*
 Rettigernte 78*
 Richter, Ludwig 201*
 Riemenschneider 151*
 Rietschel 268*
 Ritter vom Turn 208
 Rjepin, Elias 393f.
 Robbia, Luca della 79, 73*
 Roden 45, 210
 Rodericus Zamorensis 128,
 120*
 Rodin 326*

Rolin, Kanzler 31*
 Roll, Alfred 311
Rom 275*
 Romano, Giulio 53
 „Romuléon“ 47
 Rossetti 247*
 Rotschmied 112*, 137*
Rouen 225
 Rousseau, Theodor 222*
 Rübenarbeiter 284*
 Rubens 49*
 Rücklaken, s. Wandteppich
 Ruderer 355, 398, 413
 Rufillus 181
 Rungas, Berthold 427
 Ruskin 247f.*, 253*
 Ruth 280, 224*

S

Sachs, Hans 109*, 113*, 137*
 Sachsenspiegel 43ff.
 Säckler 129*; s. auch
 Beutler
 Sackträger 97, 99; s. auch
 Ablader, Auslader
 Säen, Säemann 4, FT I,
 9, 13, 15, 19, 22, 94, (218),
 283, 291, 346, 386, 403ff.,
 418, 425ff., 36*, 95*, 292*,
 306*, 313f., 318*
 Säerin 425ff.
 Sägen 40f., 228*
 Sallwechter 108*
 Sandrock, Leonhard 335*
 Satirisches 165ff.*
 Sattler 157, 112*, 116*,
 127*, 129*
 Satyrn 337
 Schafschur 11, (28f.), 97,
 22*, 37*, 65*, 83*, 228*,
 297*
 Schafwäsche 297*
 Schalcken 210*
 Schäußelein (?) 118*
 Schellenmacher 112*
 Scherschleifer 150,
 239, 262
 Scheuern (Geschirr) 253

Schienenleger 380
 Schiffer 112*, 274*
 Schiffsabbruch 431
 Schiffszimmermann
 121*
 Schifffzieher 394, 420
 Schiller 93*, 212*, 219*
 Schinder 112
 Schlachten 79*; s. auch
 Metzger und Schweine-
 schlachten
 Schlagende Wetter 341
 Schleifer 229, 258, 354,
 112*, 121*; s. auch Sche-
 renschleifer
 Schlosser 137, 159, 164,
 284, 392, 105*, 112*, 116*,
 118*; s. auch Schmied
 Schmidt-Rottluff 321*
 Schmied (Schlosser, Zir-
 kelschmied, Messer-
 schmied, Sporer, Kup-
 ferschmied, Büchsen-
 schmied, Rotschmied,
 Nagler, Sensenschmied,
 Blattner, Huf- und Wa-
 genschmied) 32, 34f.,
 51ff., 62, 77, 79f., 100,
 102ff., 108, 118, 123,
 (229), 231, 235, 342, 372,
 112*, 125*, 131*, 162*,
 s. auch Hufschmied
 Schmitson, Teutwart 377,
 300*
 Schneearbeiter 407
 Schneider, Schneidern
 88ff. 122, 133, 149, 152,
 165, 168, 233, 270, 114*,
 118*, 127*, 162*
 Schnitzen 63, 95*
 Schongauer 131*, 170*
 Schornsteinfeger 122*
 Schreiben, Schrei-
 ber 108, 113ff., 104f.*
 Schreiner (Tischler)
 139, 199ff., 319, 323,
 369, 385, 112*, 116*,
 118*, 125*, 127*, 162*
 Schriftgießer 111*, 142*

Schuhmacher, Schuster
 81, 93, 124, 135f., 146,
 217, 231, 268f., 360f.,
 121*, 125*, 127*, 165*,
 295*, 324*
 Schulmeister 115
 Schut, Cornelius 56
 Schwarzfärber 112*
 Schweinemästen 110,
 36*, 78*
 Schweineschlachten
 263, 301, 24*, 36f., 95*,
 193*, 228*
 Schwertfeger 127*
 Schwimmdock 431
 von Schwind 219*
 Seehaus, Walter 333*
 Segantini 395f., 23*, 160*,
 300*, 318*
 Segelbaummacher 121*
 Segelmacher 121*
 Seidensticker 111*, 114*
 Seifensieder 127*
 Seiler 158, 208, 212, 112*,
 118*, 131*
Semur en Auxois 184
 Senefelder 184*
 Senkelmacher 154, 127*
 Sennerinnen 33*
Seraing 269*
 Servius, Vergilkommentator
 46
 Setzer 142*
 Seurat 298*
 Sicheln 19, 43, 70, 27*,
 33*, 45f.*
 Sieben 304
 Sieber 112*
Siena 81
 Signac 298*
 Sigrist, S. 384
 Simson 198*
 Six, Michael 425
 Slevogt 373
 van Slingelandt 210*
 Solmisation 86*
 Sophokles 63*
 Spatenarbeiter 297, 366,
 374, 406ff.

Spengler, Lazarus 90*
 Spiegler 112*, 114*
 Spielkarten 120ff., 228
 Spinnen, Spinnerin
 FTIII, 8, 27f., 60, 156,
 241ff., 250ff., 255ff., 269,
 276, 282, 285, 324, 370,
 399, 66*, 77*, 195*, 201*,
 207*, 210*, 215*, 289*,
 295*
 Spitzenklöpplerin, FT
 IV, 254, 192f., 196*,
 207*, 289*
 Sprichwörter 28ff., 215,
 229, 167f.*
St. Alban, Abtei 183
St. Julien de Brioude 182
 Steffek 282*
 Steinbrecher 378f., 417,
 47*
 Steinhövel 82f.*
 Steinklopfer 303
 Steinklopferin 422f.
 Steinle, Eduard 283
 Steinmetz 47, 73, 172,
 175, 182, 112*
 Steinsägen 73
 Steinschneider 111*
 Steinträger 73, 311, 414,
 265*
 Stellmacher 309
 Sterl, Robert 379, 299*
 Stickerinnen 82, 288,
 289*
 Stiefel, Eduard 314*
 Stiefelmacher 162*
 Stimmer, Tobias 159, 135*
 Stoß, Veit 129*
 Strandarbeiter 273*
Straßburg 135*
 Straßenarbeiter 349,
 406f.
 Streik 326, 240*
 Stricken 84, 275 (Filieren),
 228*, 290*, 295*
 Stundenbücher 1ff.
 Sueton 162*
 Swart von Groningen 17
 Syrlin, Jörg, d. Ä. 202

T

Tacuinum sanitatis der Cer-
 ruti 86ff.
 Tangsammler 315
 Taschner 129*; s. auch
 Beutler
 Teniers, David, d. J. 246,
 63*, 199*
 Terborch, 255, 257f., 196*
 Teufel 245, 314*
 Thoma, Hans 386, 219*
 Thorwaldsen 272ff., 67*
 Tiepolo 183*
 Tierfabel 26, 38*
 Tintoretto 54, 231, 235*
 Tizian 175*
 Tobias 190*
 Tod 75, 209ff., 214, 223,
 294, 310, 368, 390, 254*
 van Tol 191*, 209*
 Tolstoi, Graf 393
 Töpfer, Töpferin (Hafner,
 Hefnerin) 121, 129, 148,
 153, 170, 112*, 118*
 Totentanz 209ff., 158*, 226*
 Tragleuchter 173ff.
Trient 22ff.
 Triptychon 329, 375
 Trivium 85f.*
 Trübner 369, 294*, 306*
 Tubalkain 77, 73*, 303; s.
 auch Pythagoras
 Tuchfabrikation 66ff., 77*
 Tuchscherer 69, 124, 143,
 105*, 112*, 122*
 Tüncher 144

U

von Uhde 362f., 289ff., 306*
 Uhrmacher 108, 113ff.,
 112*, 118*, 314*

V

Velasquez FT III, 235, 172*,
 191*, 241f., 280*, 288*
 Veldecke, Heinrich von 38*
Venedig 54, 231, 172f.*

Venus 32, 51f., 55f., 372, 178*
 Vergil 46, 48f., 95, 38*
 Verismus 323f.
 Vermeer, Jan, FT IV, 191f., 195f., 206*
Verona 179
 Veronese 84
 Verrocchio 266*
 Vespasian 162*
 Vezelay 23*
 Viehtreiber 169
 Vier gekrönten Märtyrer, die 175, 144*
 Vischer, Peter 206, 137f.*
 Visierung 132*
 van Vliet 140f.
 Vogel, G. 148, 125*
 Vogelfang 116, 101*, 104*
 Vogelscheuche 4, FT I
 Vulkan 32, 51ff., 235, 272, 274, 372, 105*, 280*

W

Wach, Hugo 335*
 Wagenknecht, Hans (?) 196
 Wägleinmacher 112*
 Wagner 112*, 125*, 129*
 Walken, Walker 176, 66*
 Wandmalerei 27ff.*
 Wandteppich 21
 Wappenscheiben 130ff.*
 Waschen, Wäscherinnen 4, FT I, VI, 231, 195*, 228*, 231f.* 290*
 Wasmann 285

Wasserschöpferinnen 5, 299
 Wasserträgerin 300
 Weben, Weber 50, 78, 82, 124, 127, 130, 141, 151, 158, 264f., 373, 66*, 77*, 112*, 114*, 116*, 306*, 315*, 335*
 Weibliche Arbeitshilfe 79*, 114*
 Weibliche Handarbeiten 82, 84, 89, 124, 151, 187, 227f., 231f., 234, FT III, 236f., 278f., 288, 298, 313, 316, 324, 370, 415f.; s. auch Klöppeln, Spinnen, Sticken, Stricken, Weben
Weiden 424
 Weigel, Christoph 136
 Weinbergarbeiter 164*
 Weinlese 2, 3, 24, 61, 83, 87
 „Weißkunig“ 118
 Weitbrecht, Georg Konrad 278f.
 Wenzel von Radek 147*
 Werftarbeiter 365
 Werkplatz 311
 Wernher, Driu liet von der maget 34
 Wiegemeister 136*
Wien 193ff.
 Wildleute 19f., FT II, 228
 Windmüller 121*
 van Winghe 265, 209*
 Winzer, Winzerin 46, 83, 292, 237*; s. auch Rebmann

Wochenlohn 308
 Wolfegg, Schloß 95*
 Wollarbeit 105
 Wollekratzen 298
 Wollenweber 127; s. auch Weben
Worpswede 305f.*
 Wouwerman 259, 163*

Y

Yselin, Heinrich (?) 204

Z

Zahnbrecher 112*
 Zainer 94, 96f., 126
 Zaumstricker 108*
 Zäuneflechten 83*
 Ziegler, Ziegelbrenner, 112*, 298*
 Zimmerhauer 336*
 Zimmern, Zimmermann 33, 36, 45, 101, 123, 126, 178, 248f., 281f., 319, 112*, 162*, 294*
 Zirkelschmied 167, 112*
 Zola 235*, 258ff., 268*
 Zorn, Anders 392
 Zuckerbäcker 123*
 Zügel, Heinrich 297*
 Zuloaga 242
 Zunftbücher 152ff., 77*, 127ff.*
 Zunftschilder 176ff.
 Zunftwappen 154, 145*
 Zunftzeichen 173ff.
Zürich 134*
 Zwiefaltener Chronik 26*

NACHWEIS DER BILDQUELLEN

BAND I: ALTERTUM UND MITTELALTER

BAND II: VOM MITTELALTER BIS ZUR GEGENWART

Kunstsalon Abels, Köln: II 298. — Phot. Alinari, Florenz: I 217–222, 228–231, 234–235, 288, 289, 296, 343, 345, 416, 422, 444–449, 450–455. — v. Amira, *Der Dresdner Sachsenspiegel*. Karl W. Hiersemann, Leipzig: II 43, 44. — Phot. Anderson, Rom: II 54, 82, 92, 235. — Galerie Ernst Arnold, Dresden: II 372, 429, 433. — Balet, *Schwäbische Glasmalerei*. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart: I 353. — Bartels, *Der Bauer in der deutschen Vergangenheit*. Eugen Diederichs, Jena: II 9–14, 95–97. — Baesslerer, *Pieter Bruegel l'ancien, son oeuvre et son temps*. G. van Oest & Co., Brüssel: II 18. — Baum, *Die Ulmer Plastik um 1500*. Julius Hoffmann, Stuttgart: II 202. — Baumgarten-Poland-Wagner, *Die hellenistische Kultur*. B. G. Teubner, Leipzig: I 77, 79, 82, 84, 100, 101. — Baumgarten-Poland-Wagner, *Die hellenistisch-römische Kultur*. B. G. Teubner, Leipzig: I 69, 112, 132, 167. — Benzinger, *Die Fridolinlegende*. Heitz & Mündel, Straßburg: I 403. — Bercken u. Mayer, *Tintoretto*. R. Piper & Co., München: II 231. — *Berühmte Kunststätten*. E. A. Seemann, Leipzig: I 299; II 53, 84. — *La Bible Moralisée*. Société française de reproduction de manuscrits et peintures, Paris: I 279–286, 316, 317, 332, 349, 350, 368, 369, 371. — *Biblia Pauperum*, Facsimiledruck. Heitz & Mündel, Straßburg: I 277, 355. — Biermann, *Bernhard Hoetger*. Verlag Neue Kunst, Hans Goltz, München: II 420. — Blümlein, *Bilder aus dem römisch-germanischen Kulturleben*. R. Oldenbourg, München: I 150, 151. — Blümner, *Die römischen Privataltertümer*. C. Beck, München: I 147. — Blümner, *Technologie*. B. G. Teubner, Leipzig: I 87, 89, 113, 141. — Bock, *Die deutsche Graphik*. Franz Hanfstaengl, München: I 427. — Bode, *Die Meister der holländ.-fläm. Schule*. E. A. Seemann, Leipzig: II 253, 254, 257. — Boinet, *Les sculptures de la Cathédrale de Bourges*. Honoré Champion, Paris: I 298, 344. — Boll, *Sitzungsberichte der Münchener Akademie 1899*: I 191. — Boll, *Sphaera*. B. G. Teubner, Leipzig: I 189, 190. — Bond, *Misericords in English Churches*. Henry Frowde, Oxford: II 25–27, 197. — Borchardt, *Statuen und Statuetten im Museum zu Kairo*. Reichsdruckerei, Berlin: I 8, 10, 12. — Phot. Braun & Co., Dornach: II 83, 232, 251, 260, 289–297, 299–300. — Breasted, *Geschichte Ägyptens*. Carl Curtius, Berlin: I 15, 20, 44. — *Breviarium Grimani*, Facsimileausgabe von de Vries. Karl W. Hiersemann, Leipzig: I 338; II Farbtafel 1. — Brieger, *Das Genrebild*. Delphin-Verlag, München: II 266. — British Museum, *Reproductions from Illuminated Manuscripts III*: I 331. — Bruck, *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*. Meinhold & Söhne, Dresden: I 321; II 36. — Phot. A. Bruckmann A.-G., München: II 56, 252, 353. — Bucher, *Die alten Zunft- und Verkehrsordnungen der Stadt Krakau*. Carl Gerolds Sohn, Wien: II 152, 153, 154. — Photo Bulloz, Paris: II 269, 311. — Burckhardt, *Gewirkte Bildteppiche des XV. u. XVI. Jahrh. im Historischen Museum zu Basel*. Karl W. Hiersemann, Leipzig: I 390. — Burger, *Die Gensler*. Heitz, Straßburg: II 284. — Buschor, *Griechische Vasenmalerei*. R. Piper & Co., München: I 72. — Capart, *Une rue de tombeaux à Saqqara*. Vromant & Co., Brüssel: I 16, 17, 18, 26, 32, 33, 36. — Casier & Bergmans, *L'art ancien dans les Flandres*. G. van Oest & Co., Brüssel: I 423–425; II 173–178. — Bruno Cassirer, Berlin W. 35: II 373. — Paul Cassirer, Berlin W. 10: II 357, 358, 406. — Cichorius, *Die Trajanssäule*. W. de Gruyter, Berlin: I 177, 178, 180, 182, 184, 185. — Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler*. F. Bruckmann A.-G., München: II 190. — Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*. L. Schwann, Düsseldorf: I 372, 407. — Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*. Librairie Hachette, Paris: I 187. — Dauterive-Mappe, herausgegeben v. d. Marées-Gesellschaft. Piper & Co., München: II 301. — Daun, *Veit Stoß und seine Schule*. Karl W. Hiersemann, Leipzig: I 395. — Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*. W. de Gruyter & Co., Berlin: II 156. — Dehio & Bezold, *Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst*. Ernst Wasmuth, Berlin: II 185, 204. — Delisle, *Les heures dites de Jean*

Pucelle. Librairie Morgand, Paris: II 1, 2. — Destrée, Livre d'heures de Notre Dame dite de Hennessy. Kleinmann & Co., Haarlem: II 8. — Phot. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart: I 378; II 362, 363, 386. — Deutschlands Städtebau (Essen). Dari-Verlag, Berlin-Halensee: II 434. — J Disegni della R. Galleria degli Uffizi a Firenze. Leo S. Olschi, Florenz: I 303, 304. — Dragendorf-Krueger, Das Grabmal von Igel. Jacob Lintz, Trier: I 153, 156. — Dreger, Josef Führich. Artaria & Co., Wien: II 281, 282. — Drexel, Mitteilungen des Archäol. Instituts, Römische Abteilung, Frankfurt a. M.: I, 154, 155, 157, 158. — Dreyfus, Dalou. H. Laurens, Editeur, Paris: II 349–351. — Durand, La Cathédrale d'Amiens. Librairie A. Picard et fils, Paris: I 262, 263. — Espérandieu, La Gaule Romaine. Imprimerie Nationale, Paris: I 128, 137, 142, 144, 148, 166, 170–172. — Fechheimer, Die Kleinplastik der Ägypter. Bruno Cassirer, Berlin: I 113, 14. — Feulner, Die deutsche Plastik des 16. Jahrh. Kurt Wolff Verlag, München: II 195. — Feldhaus, Tage der Technik 1927. R. Oldenbourg, München: II 98, 130. — Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf: II 316, 408, 412, 415, 416. — Flinders-Petrie, Tell-el-Amarna. Methuen & Co., London: I 1. — Phot. Folkwang-Museum, Essen: II 315. — Friedländer, Die altniederländische Malerei. Paul Cassirer, Berlin: I 392. — Fürst, Leuchtende Stunden. Dieck & Co., Stuttgart: II 380, 383, 384. — Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, F. Bruckmann A. G., München: I 63, 102, 103. — Gazette des Beaux Arts 1922: II 57, 93. — Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. Herder, Freiburg: I 269, 456. — Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. Klinkhardt & Biermann, Leipzig: I 419; II 227. — Geisberg, Das Kupferstich-Kartenspiel d. k. k. Hofbibliothek, Wien. Ed. Heitz, Straßburg: II 228. — Gerlach-Boesch, Die Bronzeepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg. Gerlach & Schenk, Wien: II 162–172 und Schlußbilder zu S. 142, 145. — Karl Gerlinghaus, Kunstverlag, Planegg: II 142–145. — Germania Romana. Bilderatlas, herausgeg. v. d. Röm.-German. Kommission des Deutschen Archäol. Instituts: I 125–127, 131, 135, 136, 159–162, 169. — Phot. German. Nationalmuseum, Nürnberg: II 107, 138, 148, 150, 205, 206. — v. d. Gheyn, Cronicques et Conquestes de Charlemaigne. Vromant & Cie., Brüssel: II 39, 40, 41, 47. — v. d. Gheyn, Le Psautier de Petersborough. Kleinmann & Co., Haarlem: I 267. — Phot. Giraudon, Paris: II 58, 60, 314, 317, 318. — Giron, Les peintures murales du Departement de la Haute-Loire. E. Leroux, Paris: II 182. — Glaser, Edv. Munch. Bruno Cassirer, Berlin: II 407. — Glück, Die christliche Kunst des Ostens. Bruno Cassirer Verlag, Berlin: I 329, 330. — Graber, Max Buri. Benno Schwabe & Co., Basel: II 400. — Graber, Schweizer Maler. Karl Robert Langewiesche, Königstein: II 401, 402. — Grautoff, Nicolas Poussin. Georg Müller Verlag, München: II 59. — Grönvald, Friedrich Wasmann. Insel-Verlag, Leipzig: II 285. — Grosseck, Gestalten des Todes. K. Schröder Verlag, Bonn: II 390. — Grupp, Kulturgeschichte des Mittelalters. Ferd. Schöningh, Paderborn: I 271. — Guhl & Koner, Leben der Griechen und Römer. Weidmann'sche Buchhandlung, Berlin: I 181. — Fritz Gurlitt, Berlin W: II 413, 414. — Hamann, Rembrandts Radierungen. Bruno Cassirer, Berlin: II 247. — Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule. Kleinmann & Co., Haarlem: I 363; II 265. — Handzeichnungen Schweizerischer Meister des XV.–XVIII. Jahrh. Helbing & Lichtenhahn, Basel: II 161. — Phot. Hanfstaengl, München: II 50. — Hardy et Gandillon. Les villes d'art célèbres: Bourges. H. Laurens, Paris: II 31. — Hasehoff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule. Heitz & Mündel, Straßburg: I 198, 199, 367. — Heilmeyer, Moderne Plastik. E. A. Seemann, Leipzig: II 419. — Herbert, Illuminated manuscripts. Methuen & Co. Ltd., London: I 428. — Hermann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums. F. Bruckmann A. G., München: I 65, 67, 104, 107, 108. — Hettner, Führer d. d. Provinzialmuseum in Trier: I 114, 116, 164, 165. — Hortus deliciarum. Facsimiledruck von Schlesier & Schweickart, Straßburg: I 380, 381; II 74. — Phot. Houvet, Chartres: I 247, 250, 266, 295, 354, 434, 435, 439–443. — Hunger-Lamer, Altorientalische Kultur im Bild. Quelle & Meyer, Leipzig: I 51. — Franz Jacobi, Studien zur Geschichte der bayrischen Miniatur des 14. Jhrds. Heitz, Straßburg: I 334, 335. — Jahrbuch des Kunsthistor. Instituts der Zentralkomm. f. Denkmalpflege V. 1911: II 22, 23, 24. — Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien: II 86, 87, 88, 89, 123, 124. — Junge Kunst (XII). Klinkhardt & Biermann, Leipzig: II 376. — Ivekovic, Bau- und Kunstdenkmäler in Dalmatien. Schroll & Co., Wien: I 232, 233. — Kaufmann, Handbuch der christl. Epigraphik. Herder & Co., Freiburg: I 117, 118. — Kautzsch, Die Holzschnitte zum Ritter vom Turm. E. Heitz, Straßburg: II 208. — Kayser-Roloff, Ägypten. Herder & Co., Freiburg. I 5. — Kempf u. Schuster, Das Freiburger Münster. Herder & Co., Freiburg: II 191, 192. — Kingsley-Porter, Lombard Art. Humphrey Milford, London: I 201. — Kingsley-Porter, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads. Marshall

Jones Company, Boston: I 236–238, 253, 311, 379. — Klebs, Die Reliefs des alten Reiches. C. Winter, Heidelberg: I 27, 28, 30, 43, 45. — Klossowsky, Daumier. Piper & Co., München: II 302. — Dr. V. Knab, Grötzingen b. Karlsruhe: II 365. — Koepfen, Die moderne Malerei in Deutschland. Velhagen & Klasing, Bielefeld: II 388. — Kotzde, Fritz Boehle. Jos. Scholz, Mainz: II 387. — Die Kunst. F. Bruckmann A.-G., München: II 381, 427, 430. — Kunst und Künstler 1917. Bruno Cassirer, Berlin: II 369. — Phot. Kunsthistorisches Seminar der Universität Marburg: I 208, 215, 216, 223, 224–227. — Kürschners National-literatur. Union, Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart: II 212, 213, 216–220, 222, 223. — Betty Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. Schroll & Co., Wien: II Farbentafel II u. Abb. 19 u. 20. — Lefèvre-Pontalis, Extrait de Souvigny par F. Deshoulières. Laurens, Paris: I 241. — Leisching, Figurale Holzplastik. Schroll & Co., Wien: I 408. — Lenzi, Il Biadajolo. F. de Marinis & Co., Florenz: II 85. — Lippmann, Die sieben Planeten. Amsler & Ruthardt, Berlin: II 109–117. — Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. G. Grote, Berlin: II 104. — von Loga, Francisco de Goya. Klinkhardt & Biermann, Leipzig: II 243. — Löffler, Der Landgrafenpsalter. Karl W. Hiersemann, Leipzig: I 194–196. — Maier, Nicolaus Gerhard von Leiden. Heitz & Mündel, Straßburg: II 203. — Malaguzzi-Valeri, La cortile di Lodovico il Moro. Hoepli, Mailand: II 108. — Mâle, L'art religieux en France. Colin, Paris: I 432. — Phot. Mansell & Co., London: I 58. — Martin, L'art gothique en France. Librairie centrale d'Art et d'Architecture: I 254–257. — Martin, L'art romain en Italie. Ancienne Maison Morel, Paris: I 206, 207, 209–214, 240. — Maeterlinck, Le genre satirique flamande et wallone. Jean Schemit, Paris: II 29, 30, 224, 225. — Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Piper & Co., München: II 371. — Meier-Graefe, Vincent van Gogh. Piper & Co., München: II 404, 405. — Michel, Histoire de l'Art. Colin, Paris: I 314, 409. — Morel-Payen, Les villes d'Art célèbres. Troyes et Provins. Laurens, Paris: I 410. — Mummehoff, Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit. Eugen Diederichs, Jena: I 420, 421; II 45, 118, 126–128, 129, 131, 136, 137, 139, 147, 149, 229, 230. — Muther, Die deutsche Buchillustration. Georg Hirth, München: II 94. — Muther, The history of modern painting. Dent & Cie., London: II 391. — Muzik-Perschinka, Kunst und Leben im Altertum. Hölder-Pichler-Tempsky A.-G., Wien: I 86, 88, 94, 105, 106, 109. — Naumann, Die Holzschnitte des Meisters des Amsterdamer Kabinetts. Heitz, Straßburg: I 301, 302, 337, 376, 386, 387. — Neuburger, Technik des Altertums. R. Voigtländers Verlag, Leipzig: I 46, 48, 49, 52, 71, 76, 85, 90, 95, 96, 98, 99. Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin W. II 417. — Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein i. Böhmen. J. G. Calve, Prag: I 405, 406. — Les Nouvelles Acquisitions du Trocadéro. A. Guérinet, Paris: I 239, 264, 265. — Overmann, Die älteren Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt. Ohlenroth, Erfurt: I 438. — Pfister, Die primitiven Holzschnitte. Holbein-Verlag, München: II 226. — Philippi, Kulturgeschichtlicher Atlas. Kurt Schroeder Verlag, Bonn: 120–122. — Phot. Photographische Gesellschaft, Berlin W 35: II 356, 370. — Phot. Photographische Union, München: II 385. — Piton, Le costume civile en France. F. Flammarion, Paris: I 399, 402, 431; II 146, 215. — Poppelreuter, Der anonyme Meister des Poliphilo. Heitz & Mündel, Straßburg: I 417; II 61. — Primitive Holzschnitte des XV. Jahrhunderts. Heitz & Mündel, Straßburg: I 396. — Phot. Provinzialmuseum, Trier: I 119, 146. — Psautier illustré (Ms. lat. 8846). Nationalbibliothek, Paris: I 274, 276, 292, 366. — Radenberg, Moderne Plastik. Karl Rob. Langewiesche, Königstein: II 421. — Rascher & Co., Zürich: II 398. — Reicke, Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit. Eugen Diederichs, Jena: II 99, 100, 101. — Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIII. de Gruyter & Co., Berlin: II 181. — Retti, Alessandro Magnasco. P. Cassirer, Berlin: II 234. — Rheinisches Museum, Köln: II 66, 67. — Kunstverlag Emil Richter, Dresden: II 389. — Römisch-Germanisches Museum, Mainz: I 124. — Rosenberg, Thorwaldsen. Velhagen & Klasing, Bielefeld: II 272–277. — Roussel, Les Vitraux. Ad. Guérinet, Paris: I 294, 411, 412. — H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst. Hinrichs'sche Buchh., Leipzig: I 34, 41. — Scheffler, Die Nationalgalerie zu Berlin. Bruno Cassirer, Berlin: II 377. — Scheffler, Paris. Insel-Verlag, Leipzig: II 312. — Julius v. Schlosser, Werke der Kleinplastik. Schroll & Co., Wien: I 415. — Schmidt, Gothische Skulpturen des Straßburger Münsters. Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt a. M.: I 258–261. — Schmidt, Technik in der Kunst. Dieck & Co., Stuttgart: II 352. — Schmitz, Die Glasgemälde des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin. Julius Bard, Berlin: I 391; II 157, 158, 160. — Schubring, Cassoni. Karl W. Hiersemann, Leipzig: I 305. — Schultz, Deutsches Leben. Hölder-Pichler-Tempsky A.-G., Wien: I 333, 336, 348. — Schweitzer, Die Skulpturen-Sammlung des Städt. Suermondt-Museums zu Aachen. Ant. Creutzer: I 375. — E. A. Seemann, Leipzig: II 259, 305, 309 u. Farben-

tafel IV. — Singer, Die moderne Graphik. E. A. Seemann, Leipzig: II 382. — Steinle, Eduard Steinle. Des Meisters Gesamtwerk. Köfelsche Buchhandlung, Kempten: II 283. — Phot. Stöedtner, Berlin: I 31, 404. — Swarzenski, Salzburger Malerei. Karl W. Hiersemann, Leipzig: I 192, 360. — Venturi, Storia dell' Arte Italiana. U. Hoepli, Mailand: I 204, 287, 307, 309, 310, 324, 436, 437; II 71, 179. — Vitry, La Cathédrale de Reims. Librairie centrale des Beaux-Arts, Paris: I 297, 433. — Vitry-Brière, Documents des sculptures françaises du Moyen-Age. Atelier Longuet, Paris: I 251, 252. — Voß, Altdorfer und Huber. Klinkhardt & Biermann, Leipzig: II 119. — Phot. R. Wagner, Kunstverlag, Berlin W 9: II 354. — Waldmann, Die Nürnberger Kleinmeister. Klinkhardt & Biermann, Leipzig: II 103 u. Schlußbild z. S. 101. — Walters, History of Pottery. John Murray, London: I 80. — J. J. Weber, Leipzig: II 375. — Weis-Liebersdorf, Das Kirchenjahr in 156 gotischen Federzeichnungen. Ulrich von Lilienfeld und die Evangelienpostille. Heitz & Mündel, Straßburg: I 384. — Westheim, Das Holzschnittbuch. G. Kiepenheuer Verlag, Potsdam: I 322. — Wickhoff, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. Karl W. Hiersemann, Leipzig: I 373. — Wiedemann-Pörtner, Ägyptische Grabreliefs aus Karlsruhe. Blasier & Schweickhardt, Straßburg: I 22. — Wolf, Deutsche Malerpoeten. F. Bruckmann A.-G., München: II 280. — Wreszinski, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte. J. C. Hinrichs'sche Buchh., Leipzig: I 2, 3, 6, 7, 21–24, 29, 37, 38, 40. — Zeitschrift für bildende Kunst. E. A. Seemann, Leipzig: II 21, 155, 237, 364.



Aus der Geschichte des Pfarrers vom Kalenberg

